مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

أضواء على المسرح الإنجليزي

د. نهاد صليحة

للفنان صلاح طاهر

العقل . الكتاب . الأسرة
جمعية الرعاية المتكاملة



أضواء على المسرح الإنجليزى

تأليف

د. نهاد صليحة



مهرجان القراءة للجميع

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة / سوزان مبارك

المشرف العام

د. ناصر الأنصارى

الإشراف الطباعى

محمود عبد المجيد

الغلاف والإشراف الفنى

صبرى عبد الواحد

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ

الهيئة المصرية العامة للكتاب

تقــديــم

● منذ خمسة عشر عامًا أطلقت السيدة الفاضلة سوزان مبارك فكرتها الرائدة عن مشروع القراءة للجميع، هادفة إلى إتاحة فرصة القراءة لجميع أفراد الشعب، بعد أن كانت أسعار الكتب قد وصلت إلى أرقام كبيرة لا تحتملها ميزانية كل راغب فى القراءة والمعرفة.

● ولاشك أن أى مؤرخ للحركة الثقافية فى مصر سوف يتوقف كثيرًا عند فكرة هذا المشروع، وأثره الكبير على الثقافة والمثقفين فى مصر فى نهاية القرن العشرين وبداية القرن الحادى والعشرين.

● وقد أسهمت الهيئة المصرية العامة للكتاب فى هذا المشروع «بمكتبة الأسرة» التى تصدر بانتظام منذ أحد عشر عامًا، وتستعد لخطوة أخرى من التطوير فى عامها الثانى عشر.

● لقد قدمت هيئة الكتاب على مدى السنوات من ١٩٩٤ إلى ٢٠٠٤م ومن خلال مكتبة الأسرة بسلاسلها المختلفة ٣١١٣

عنوانًا فى مختلف فروع المعرفة، طَبعت منها أكثر من ٣٧ مليون نسخة وطرحتها فى الأسواق بأسعار زهيدة فى متناول الجميع، تبدأ من عشرة قروش وتتدرج، ولا تزيد عن ثلاثة أو أربعة جنيهات للكتب الكبيرة الحجم، أو متعددة الأجزاء.

- وهذه الأرقام تعطى دلالة لعدد المستفيدين من القرَّاء، ولعل جزءًا كبيرًا منهم من القراء الجدد.

- ولكن المستفيد لم يكن القارئ وحده فقد عادت الفائدة أيضًا على مجموع الكُتَّاب الذين أسهموا فى مكتبة الأسرة، وقد بلغ عددهم ١٣٦٨ كاتبًا كما عادت الفائدة أيضًا على المطابع، ودور النشر الأخرى التى شاركت فى المشروع. وبالتالى فالفائدة قد عمَّت كل الأوساط الثقافية المهتمة بالكتاب.

- وقبل انطلاق مكتبة الأسرة لعام ٢٠٠٥م خلال الشهر القادم نعيد طرح حوالى مائة عنوان فى ثوب جديد، ويُعتبر ذلك تقدمة لانطلاقة أخرى لمكتبتنا.

- فإلى اللقاء مع مكتبة الأسرة ٢٠٠٥م الشهر القادم بإذن الله.

القاهرة
مايو ٢٠٠٥

ناصر الأنصاري

اهـــــداء

إلى الأصدقاء والأبناء والأخوة الأعزاء

طلبة وطالبات أكاديمية الفنون وقسم اللغة الانجليزية
بجامعة القاهرة وشباب المسرح المصرى الطموح .

نهاد صليحة

الفهـــــرس

تصدير

حاولت فى هذا الكتاب أن أصحب القارىء فى جولة مبتكرة فى جنبات تاريخ المسرح الانجليزى ، جولة تتوقف عند محطاته الرئيسية لنتأمل معالمها عن قرب ونلامس إبداعاتها الفنية ملامسة حميمة . . فهذا الكتاب ليس كتابا تقليديا فى تاريخ المسرح الانجليزى ، ترد فيه النصوص المسرحية كأسماء عابرة متلاحقة ، لا تعنى شيئا للقارىء الذى لم يطلع عليها ، ولا تبقى فى الذاكرة طويلا ، بل هو محاولة لبناء صورة حية نابضة لحقيقة تاريخ هذا المسرح العريق عن طريق التحليل المفصل ، الفنى والفكرى ، لأهم التيارات والنصوص المسرحية التى شكلت ملامح كل محطة من محطاته .

سيلتقى القارىء فى هذا الكتاب بأسماء ونصوص يألفها جنبا إلى جنب مع العديد من النصوص التى تتجاهلها كتب التاريخ أو قد تمر عليها مرور الكرام رغم أهميتها ودلالتها الفكرية . وقد توقفت فى جولتى مع القارىء عند محطة الدراما الرومانسية فى بداية القرن التاسع عشر وذلك لسببين : أولهما التوفر النسبى للكتب التى تعالج الدراما الحديثة الغربية بما فيها الدراما الانجليزية ، وثانيهما أن المسرح الانجليزى فى القرن العشرين موضوع يطول الحديث فيه ويحتاج إلى كتاب منفصل .

إن هذا الكتاب لا يكتفى بعرض الهيكل العظمى لتاريخ المسرح الانجليزى بل يحاول أن يتلمس جسده الحى ودماءه الساخنة التى هى نصوصه الفنية . . تلك النصوص التى كانت يوما واندثر بعضها بينما لا يزال بعضها الآخر يحيا بيننا ويجدد ثيابه من عصر إلى عصر .

نهاد صليحة

القاهرة ١٩٨٩.

الباب الأول :

عصر شــــكســـــبير

- ١ -

الكوميديا الرومانسية قبل شكسبير

يعتبر جون ليلى (١٥٥٤ — ١٦٠٦) وروبرت جرين (١٥٦٠ — ١٥٩٢) وجون بيل (١٥٦٥ — ١٥٩١) الرواد الحقيقيين فى مجال الكوميديا الرومانسية فى انجلترا — ذلك الشكل الفنى الذى تفردت به الدراما الانجليزية عن غيرها والذى طوره ووصل به إلى مرحلة الاكتمال الكاتب العظيم شكسبير .

والكوميديا الرومانسية تختلف اختلافا كبيرا عن كوميديا النقد الاجتماعى أو كوميديا الأنماط الساخرة أو كوميديا المواقف الواقعية التى تقوم على المفارقات الضاحكة — تلك الأنواع التى تأثرت بالدرجة الأولى بالكوميديات الرومانية خاصة كوميديات تيرانس وبلاوتس .

وسوف نحاول هنا أن نحدد الملامح الأساسية التى تميز الكوميديا الرومانسية وذلك من خلال عرض موجز لتاريخ ظهور بعض هذه الملامح الأساسية وأيضا من خلال المناقشة التفصيلية لبعض أعمال الرواد السابق ذكرهم .

ظهور الحبكة الثانوية أو الحبكة الثنائية :

تبلورت الدراما الانجليزية بشخصيتها المتفردة نتيجة لابتعادها عن الدين والكنيسة (كما حدث فى أوربا كلها) وامتزاجها بالتراث الأدبى الكلاسيكى من ناحية وبالتراث الأدبى الشعبى من ناحية أخرى . بدأ الانفصال عن الكنيسة عام ١٢١٠ عندما صدر قانون يحرم العروض المسرحية داخل الكنائس . ونتيجة لهذا انتقلت العروض

المسرحية من الكنيسة إلى الساحات الشعبية أثناء المهرجانات والمناسبات الدينية . وامتزج العرض المسرحى الدينى بالشارع وبدأت عناصر جديدة تزحف اليه مثل استخدام اللغة المحلية بدلا من اللاتينية ومثل دخول بعض الشخصيات الواقعية والمشاهد الهزلية والتعليقات الساخرة على الأحداث الجارية إلى العرض .

ولكن ربما كان عنصر الحبكة الثانوية — أو الحبكة الثانية فى بعض الأحيان — هو أهم العناصر الدرامية الجديدة التى تبلورت فى العروض الشبه دينية التى ميزت هذه الفترة . لقد وصف النقاد والمؤرخون هذه التركيبة الدرامية الجديدة : وهى وجود حبكة أساسية وإلى جوارها حبكة أخرى مساندة تثرى أبعاد الحبكة الأولى وتوضحها وقد تعلق عليها أو تسخر منها — وصف النقاد هذه التركيبة الدرامية بأنها « شكل فنى تفردت به الدراما الانجليزية فى هذه الفترة وكان نبتا محليا صرفا لا نجد له مقابلاً فى الأشكال الدرامية التى ظهرت فى أوروبا ولا فى التراث الكلاسيكى الذى ازدهر فى عصر النهضة[1] . وقد ظهرت ملامح التركيبة الدارمية الجديدة ربما لأول مرة فى مسرحية الراعى الثانى وهى تنتمى إلى مجموعات المسرحيات التى كانت تعرض فى مقاطعة ويكفيلد وتعرف باسم مجموعة أو دورة ويكفيلد[2] .

وعن طريق استخدام تلك التركيبة الدرامية الجديدة تمكن الكاتب المسرحى حينذاك من اعطاء الحدث الدينى التاريخى الذى كان يشغل الحبكة الأساسية أبعادا انسانية واقعية معاصرة ولونا محليا يسهل التعاطف معه عن طريق الحبكة الثانوية المساندة . وتدريجيا انتقل ثقل الحدث إلى الحبكة المساندة بشخصياتها الواقعية ومشاهدها الهزلية بحيث لم يعد الحدث الدينى التاريخى مهماً فى حد ذاته وانما فى تأثيره على حياة الانسان العادى المعاصر .

تأثير تراث الأدب الكلاسيكى :

تحقق انفصال الدراما التام عن الدين فى نهاية القرن الخامس عشر على أيدى مجموعة من كتاب المسرح مثل هنرى مدوول ، وجون هيوود ، وبعض المهتمين بالعلوم الانسانية مثل توماس مور ، وجون راستيل . وساهم هؤلاء أيضا فى ربط الدراما الانجليزية بالتيار الفكرى الذى ساد فى عصر النهضة بحيث بدا واضحا فى موضوعاتهم ومصادرهم .

كتب هنرى ميدوول وكان راعيا دينيا فى منزل الكاردينال (مورتون) مسرحية فولجينس ولوكريس عام ١٤٩٧ وكانت أول مسرحية ابتعدت تماما عن الموضوعات الدينية وعكست بداية الاهتمام بالأدب الكلاسيكى [٣] . فبدلاً من الشخصيات الدينية نجد شخصياته مستقاه من الأدب الكلاسيكى وبدلا من الموضوعات الأخلاقية الوعظية نجد ميدوول يأخذ موضوع مسرحيته من مقاله لاتينية مشهورة حينذاك حول تعريف النبل . ورغم تأثر ميدوول الواضح فى مادة المسرحية بالأدب الكلاسيكى إلا أنه لم يحاول فى الشكل الفنى أن يحتذى البناء الدرامى الكلاسيكى ، بل استخدم الشكل الفنى الذى تبلور محليا وهو الحبكة الثنائية . فنجد ميدوول يضيف إلى الحبكة الأساسية الجادة التى تتخذ شكل المناظرة بين شخصيات كلاسيكية حبكة أخرى كوميدية موازية تشبه إلى حد كبير كوميديات بلاوتس فنجد فى الحبكة الأولى (التى استقاها من مقالة لاتينية بعنوان De vera nobilitate التى كتبها عالم الإنسانيات الإيطالى بوناكورسو وترجمها إلى الفرنسية جون ميلو وإلى الانجليزية جون تيبتوفت) نجد فى الحبكة الأولى سيدين رومانيين يتصارعان للزواج من لوكريس ، ونجد خادميها فى الحبكة الثانية الموازية الكوميدية يتصارعان للزواج من خادمتها .

وحذى جون هيوود وكان مغنيا وعازفاً فى بلاط هنرى الثامن حذو ميدوول فى كتابة مسرحيات لا دينية ، ورغم أنه لم يضف فى مسرحياته شيئا يذكر بالنسبة للبناء الدرامى الا أنه ساهم مساهمة كبيره فى تمهيد الطريق لظهور الكوميديا الرومانسية وذلك باستقاء معظم موضوعاته من القصص الشعبى المألوف وباستخدام أنماط واقعية فى شخصياته [٤] .

استمر ذلك التيار الدارمى — تيار مزج التراث الكلاسيكى بالتراث الدرامى المحلى والأدب الشعبى — الذى بدأه ميدوول وهيوود فى الازدهار . وتبلور منه على مر السنين نوعان مميزان من الكوميديا الانجليزية :

١ — نوع التزم إلى حد كبير بالشكل الدرامى الكلاسيكى المعقد ذى الفصول الخمسة والوحدات الأرسطية الثلاث : الزمان والمكان والحدث وان فضل فى معظم الأحيان أن يتجاهل وحدة الحدث مفضلا عليها تركيبة الحبكة الثنائية ، وفى نفس الوقت ابتعد تماما عن الموضوعات والشخصيات الكلاسيكية واختار موضوعاته وشخصياته من الواقع المعاصر . ظهر هذا النوع فى منتصف القرن السادس عشر فى

مسرحيات مثل رالف رويستر دويستر (التى كتبها مدرس يدعى نيكولاس أودال) ، وابرة الأم جيرتون[٥] التى ألفها مدرس بجامعة كمبريدج ، وتفرعت منه فى أواخر القرن السادس عشر وأوائل السابع عشر كوميديا النقد الاجتماعى اللاذع وكوميديا الأمزجة ، وكوميديا المفارقات الضاحكة التى عرفت باسم كوميديا المدينة — تلك الأنواع التى كونت فى مجموعها وبصورة عامة الكوميديا الواقعية الانجليزية[٦] .

٢ — ونوع آخر اعتمد فى موضوعاته على التراث الأدبى الشعبى سواء الشفاهى أو المكتوب وعلى الأساطير والحواديث المألوفة لدى عامة الشعب سواء كانت مترجمة من أدب شعبى أجنبى أو محلية ، وجمع فى شخصياته الدرامية بين الشخصيات الكلاسيكية والفلكلورية والواقعية والخيالية أيضاً (كما نرى فى مسرحية حلم ليلة صيف) . وهذا النوع اكتفى من التقاليد الدرامية الكلاسيكية بتقسيم المسرحية إلى خمسة فصول وتجاهل فى احيان كثيرة وحدتى الزمان والمكان وفى معظم الأحيان وحدة الحدث مفضلا عليها الحبكة الثنائية . وهذا النوع الثانى هو ما نعرفه باسم الكوميديا الرومانسية . وقد كان لكل من جون ليلى ، وروبرت جرين وجورج بيل الفضل الأكبر فى صياغة وبلورة هذا الشكل الفنى .

دخول مفهوم الحب الرومانسى الى الكوميديا — جون ليلى :

تتميز الكوميديا الرومانسية إلى جانب الملامح السابق ذكرها عن أنواع الكوميديا الأخرى بأن الحب هو موضوعها الأساسى ومحور الصراع فيها . وربما كانت هذه هى الاضافة الحقيقية التى ساهم بها جون ليلى فى بلورة الكوميديا الرومانسية كما نعرفها فى أفضل صورها عند شكسبير . فحتى ذلك الحين ورغم ظهور فكرة الحب الرومانسى أو الافلاطونى الذى يحتوى على فكرة التقديس والتبتل والتضحية دون أمل فى جزاء فى بعض الأعمال الأدبية الشعرية والقصصية فى العصور الوسطى — حتى ذلك الحين لم يكن الحب يعتبر موضوعا جديرا بالمعالجة المسرحية المستفيضة . بل ان صورة الحب نفسها وصورة المرأة فى الدراما الشعبية التى تأثرت بارتباطها بالدين والكنيسة كانت صورة أبعد ما تكون عن الرومانسية ، فالمرأة هى حبائل الشيطان ، والحب ما هو الا شهوة جسدية وخطيئة يجب قهرها . ولم يغير امتزاج الدراما الشعبية بالدراما الكلاسيكية من هذه الفكرة فى شىء . فالعواطف التى تمجدها المسرحيات الكلاسيكية الجادة لا تشمل الحب بين الرجل والمرأة ، وفى الكوميديات الكلاسيكية

الحب لا يعدو أن يكون شهوة صبي لفتاة أو عجوز لامرأة قد تكون مصدر ضحك وسخرية ولكنها لا تصلح أن تكون محور صراع كالمال مثلا .

لقد استعار جون ليلي من تقاليد الحب الأفلاطوني في العصور الوسطى فكرة الحب الرومانسي وجعلها لأول مرة في تاريخ الدراما الانجليزية المحور الأساسي في عمل مسرحي .

ان فكرة « الحب بدون أمل » هي الموضوع الرئيسي لمسرحية ليلي المسماه اندميون(٧) والحب هو المحرك الرئيسي للأحداث وبالمسرحية عدد من المحبين لا يقل عن ثمانية : أولهم اندميون الذي يعشق سينثيا — آلهة القمر — ولا يأمل بالطبع ان تبادله الهوى وهو بدوره معشوق من تيلوس التي يعشقها آخر يدعى كورسيتس . وانتقاما من اندميون تقوم تيلوس بعمل تعويذة سحرية ينام على اثرها اندميون لمدة أربعين عاما كاملة ! وتحاول تيلوس ان تشغل كورسيتس عن ملاحقتها بأن تطلب منه اخفاء جسد اندميون . وهنا تكتشف سينثيا ما فعلته تيلوس وتعاتبها . ويتحقق شفاء اندميون من نومه الطويل عندما يضحي صديقه يومينيلس بحبه لفتاة تدعى سيميلي من أجل الصداقة — ولا يكتفي ليلي بهذا القدر من الحب في مسرحيته فيضيف حبيبين آخرين هما ديسباس وجيرون . .

ويعتمد بناء المسرحية على تكتيك التنويع على تيمه واحده . ويتم هذا التنويع في اطار التقسيم الكلاسيكي للمسرحية إلى خمسة فصول ، مقسمة بدورها إلى مشاهد ساعدت ليلي على تحقيق التنويعات المختلفة على الفكرة الأساسية . ورغم هذا الاطار الكلاسيكي فقد رفض ليلي مثل معظم معاصريه الالتزام بوحدة الزمان أو المكان أو الحدث : فالمسرح يمثل كل الأمكنة في نفس الوقت ، أما بالنسبة للزمان فبين الفصل الأول والثالث تنصرم عشرون عاما ، وبين الثالث والخامس عشرون أخرى . لقد وجد ليلي أن وحدة الزمان والمكان لا تناسب شخصياته الاسطورية والجو الاسطوري الذي يغلف أحداث مسرحياته . واحتفظ ليلي من التراث الدرامي الشعبي بالحبكة الثانوية ، وساعدته هذه التركيبة الدارمية الثنائية على اضافة قدر من الثراء والتنوع إلى مسرحياته التي كانت على قدر شاعريتها تفتقر إلى الأحداث إلى حد كبير

اننا إذا حاولنا وصف مسرح جون ليلى فى ايجاز نجده مسرحا يقترب إلى حد كبير من الشعر فى لغته المنمقة المتوازنة التى تحفل بالصور الفنية والمحسنات البديعية مما ينقص من دراميتها بعض الشيء . حيث أن كل الشخصيات تتكلم هذه اللغة دون استثناء . ولكنه أيضا مسرح أدخل الحب الرومانسى لأول مره كأساس للصراع الدرامى . وهو مسرح مزج القالب الكلاسيكى بالبناء الدرامى المحلى ذى الحبكة الثنائية وابتعد عن الواقع وعمد إلى الأساطير الشعبية والكلاسيكية فى استلهام موضوعاته وجوه وشخصياته . وفى كل هذه الملامح — السلبى منها والايجابى — نجد أن ليلى قد ساهم بدور كبير فى بلورة الكوميديا الرومانسية كما نعرفها فى أعمال شكسبير سواء فى أشكالها الفجة كما نجدها فى مسرحية واحدة بواحدة مثلا أو فى أبهى صورها كما نعرفها فى مسرحية كما تهوى .

جورج بيل و إنتظام الفلكور فى شكل درامى :

كتب بيل عدة مسرحيات كانت أشهرها وأفضلها هى مسرحية بعنوان حدوته من حواديت العجائز كتبها عام ١٥٩٠ قبل وفاته بعام واحد . وترجع أهمية هذه المسرحية الى أنها تمثل محاولة جريئة وفريدة فى ايجاد شكل فنى جديد ينتظم المادة الفلكلورية التى اختارها المؤلف . ولعل أهم ما يميز هذا الشكل الفنى الجديد هو تحقيقه لما نسميه فى النقد الحديث بوحدة الشعور ، والجو العام ، والحالة النفسية ، لقد كانت قدرة بيل على تحقيق هذا النوع من الوحدة الفنية هو الوسيلة التى لجأ اليها فى انتظام التراث الشعبى الفولكلورى فى عمل مسرحى له شكل فنى متكامل ومقنع .

ان مسرحية حدوتة من حواديت العجائز[٨] تزخر بالمادة الفلكلورية حتى ليبدو لنا لأول وهلة استحالة إضفاء أى نوع من الوحدة الفنية عليها . فمادة المسرحية خليط عجيب من المغامرات الرومانسية والواقعية والألعاب الريفية مضافا اليها شيء من التقليد لبعض القوالب الأدبية المعروفة حينذاك — وتوصل بيل عن طريق حسه الفنى الخصب الى أن الاطار الوحيد لاحتواء مادته وانتظامها هو إطار الحلم .

فالمسرحية تبدأ بالحلم وتنتهى به مؤكدة لنا أن كل مارأيناه كان حلما . ففى بداية المسرحية يستخدم بيل حيلة فنية شائعة فى الدراما الشعبية وهى حيلة المسرحية داخل المسرحية[٩] وذلك حتى يضع المتفرج فى حالة نفسية أشبه بالحلم . فنحن نلتقى فى

بداية المسرحية بثلاثة مسافرين يضلون طريقهم فى الظلام ويقابلون حدادا يدعى (كلانش) يستضيفهم فى بيته لقضاء الليلة ، وهناك يلتقون بالجده (مادج) التى تقص عليهم حكاية لتساعدهم على النوم — وهنا يوحى بيل لنا بأن ما سوف نشاهده قد يكون قصة الجدة مادج ، وقد يكون حلما حلمه المسافرون بينما استغرقهم النوم خلال القصة : فنجد الجده تؤكد عليهم ضرورة ترديدهم . . . « أوه . . آه . » بين الحين والآخر حتى تتأكد أنهم لم يستغرقوا فى النوم . بعد ذلك تشرع الجده فى رواية ملخص غير واضح لقصة لا تلبث أن تتحقق أمام أعيننا بنفس الغرابة وغياب المنطق الذى يميز الأحلام . وفى نهاية المسرحية نجد أحد المسافرين ينهض صائحا بأن الجده « مادج » قد نامت وهى تحكى الحدوته . مما يوحى للمتفرج بأن ما حدث ربما كان حلما جماعيا حلمته الجده مادج والمسافرون أثناء الليل . ومبالغة فى تأكيد فكرة النوم والحلم بجعل بيل أحد المسافرين الثلاثة والحداد « كلانش » يستغرقان فى النوم ويظلان نائمين بوضوح على خشبة المسرح .

والمسرحية رغم عشوائيتها الظاهرية لها بناء يشبه الى حد كبير البناء الموسيقى الذى نجده فى الدراما الحديثة . فهى تنقسم الى ثلاثة أجزاء تشبه الحركات الموسيقية وتعلن بداية ونهاية كل حركة شخصيات البرولوج — أى الجده والمسافرون ومجموعة كورس من عمال موسم الحصاد .

والحركة الأولى التى يمكن أن نسميها بالتقديم أو العرض تقدم لنا الموقف الأساسى والشخصيات والقوى المتصارعة . ويتم هذا عن طريق الملخص المشتت الذى تقدمه لنا الجده « مادج » والذى يصاحبه ظهور بعض شخصيات الحدوتة على خشبة المسرح . فظهور الأخوين اللذين يبحثان عن أختهما المفقودة « دليا » يجسد دراميا الفكرة الشائعة فى أشعار وقصص العصور الوسطى الرومانسية وهى فكرة البحث عن شىء ضائع أو مفقود فى العثور عليه الخلاص والسعادة . ومن خلال الأخوين نلم بقصة أختهما دليا . بعد ذلك يقدم « أريستوس » نفسه لنا فى دور العالم بالغيب والمتنبىء بالأحداث . وتظهر أيضا فى هذه الحركة الأولى « فينيليا » التى تلعب دورا هاما فيما بعد فى إبطال لعنات الساحر الشرير « ساكرابانت » وتظهر شخصيات أخرى فرعية مثل لامبريسكس وابنته .

وفى الحركة الثانية التى تقدمها لنا أغنية نرى دليا والساحر ساكرابانت ، ويتمكن الساحر من هزيمة الأخوين بقوة السحر . ولكن البحث عن دليا يستمر من جانب

الصديقين كورباس وهوانيباجو اللذين يقعان فى نفس مصير الأخوين كما يتنبأ اريستوس ، ومن جانب حبيب دليا المخلص يومينيدز . وينصحه اريستوس بان يهب كل ما يملك لشخص فقير يدعى جاك . ونتيجة لهذه التضحية ، وكما يحدث عادة فى القصص الشعبى ، يحصل يومينيدز على السلاح الفعال الذى سوف يهزم به السحر وينقذ حبيبته دليا .

وفى الحركة الثالثة تلتقى كل الخيوط فى نهاية سعيدة : فالساحر ساكربانت يهزم وتبطل لعنانه التى كبلت الأخوين ، ويجتمع شمل دليا ويومينيدز وفينيليا واريستوس وتتزوج كل شخصيات المسرحية .

لقد كانت مسرحية حدوتة من حواديت العجائز اضافة هامة بحق لتراث الكوميديا الرومانسية فى انجلترا وساهمت فى تمهيد الطريق امام شكسبير ليكتب رائعته حلم ليلة صيف وكانت بمثابة درس فى كيفية الاستفادة من التراث الفلكلورى فى صياغة عمل فنى أصيل ينبع بناؤه الدرامى من طبيعة المادة التى يصاغ منها .

تأصيل الحبكة الثنائية فى الكوميديا الرومانسية عند روبرت جرين :

كان روبرت جرين شاعرا وكاتبا مسرحيا ، كتب العديد من الكتيبات التى تناقش وتعلق على الأمور الجارية . وقد ساهم جرين من خلال مسرحيته القس بيكون والقس بانجى فى تثبيت أقدام الكوميديا الرومانسية على المسرح الانجليزى قبل شكسبير[١٠] .

ويعتمد جرين فى البناء الدرامى لهذه المسرحية اعتمادا كاملا على تركيبة الحبكة الثنائية أو المزدوجة . فالمسرحية تتكون من حبكتين احداهما ترتكز على فكرة الحب الرومانسى ، وتدور أحداثها فى جو شاعرى رعائى ، فى قصر الملك والمراعى المحيطة به ، ويدور الصراع فيها بين شابين على فتاة — أى المثلث الغرامى الخالد — والحبكة الأخرى تعالج قضية استخدام السحر كموضوعها الأساسى ، وتجرى أحداثها فى الأروقة العلمية العتيقة بأكسفورد .

وتتطور كل حبكة على حدة مزاملة للأخرى ولا يكاد يربط بينهما فى الظاهر سوى انتقال بعض الشخصيات من حبكة الى الأخرى . ورغم هذا الانفصال الظاهرى

فالحبكتان فى الحقيقة ترتبطان ارتباطا وثيقا عضويا وشعوريا . فالفكرة الأساسية التى تقوم عليها المسرحية بحبكتيها هى فكرة تقول ان للحب قوة خارقة تشبه قوة السحر . وفى ضوء هذا التشبيه نكتشف الارتباط الوثيق بين الحبكتين إذ أن كلا منهما تجسد طرفا من طرفى هذا التشبيه فواحدة تتخذ موضوعها قوة الحب ، والأخرى قوة السحر . فى الحبكة الأولى نجد البطلة مارجريت تتمكن بقوة الحب من اثارة معركة بين اثنين من عشاقها تنتهى بموتهما . وفى الحبكة الثانية نجد الساحر بيكون يمكن عن طريق السحر ولدى العاشقين المقتولين من رؤية المعركة التى أودت بحياة أبويهما فى الماضى مما يجعلهما يتقاتلان حتى الموت . وهكذا نجد أن جرين قد طور استخدام الحبكتين فى المسرحية الواحدة بحيث لم تعد هناك حبكة رئيسية وأخرى ثانوية تثرى ابعادها وتعلق عليها ، وإنما هناك حبكتان متساويتان فى الأهمية ، تجسدان شطرى استعارة درامية لا يمكن لمعناها أن يكتمل دون احداهما . لقد تحول تكنيك الحبكة الثنائية فى أعمال جرين الى تكنيك درامى بليغ وصل إلى ذروة اكتماله فى كوميديات شكسبير الرومانسية خاصة فى كوميدياته المتعددة الحبكات مثل حلم ليلة صيف والليلة الثانية عشرة[11] .

ان الكوميديا الرومانسية الانجليزية كما نعرفها عند شكسبير — تلك الكوميديا التى تدور حول الحب بمعناه الرومانسى ، والتى تعتمد فى بنائها الدرامى على تركيبة الحبكات الثنائية أو المتعددة ، وتتجاهل الوحدات الكلاسيكية الثلاث مع احتفاظها بالتقسيم الكلاسيكى إلى خمسة فصول مقسمة الى مشاهد ، والتى تتحقق لها الوحدة الفنية ليس عن طريق وحدة الحدث بالمعنى الأرسطى ، وانما عن طريق ترابط حبكاتها ترابطا استعاريا يحقق لها وحدة شعرية شعورية — تلك الكوميديا التى تنهل بعمق من التراث الشعبى ، والفلكلور الشفهى ، والأدب الكلاسيكى على السواء والتى يأهلها الأمراء والبسطاء وأبطال الأساطير والحواديت الشعبية والسحره والجن على السواء — هذه الكوميديا لم تكن لتوجد لولا انجازات هؤلاء الرواد الثلاثة مجتمعين .

- ٢ -

الواقعية فى المسرح الاليزابيثى وكوميديا المدينة

١ ـ الواقعية والمسرح

كلما ذكرت كلمة الواقعية فى المسرح تقفز الذهن الى القرن التاسع عشر ، والى مسرحيات هنريك ابسن فى النرويج — مثل مسرحية بيت الدمية التى شاهدها المتفرج المصرى حديثا على شاشة التليفزيون فى صورة فيلم — والى أعمال جوركى وتشيكوف فى روسيا وبرنارد شو فى انجلترا ، وغيرهم . أى أننا دائما نقرن كلمة الواقعية فى المسرح بالمدرسة الواقعية التى نشأت فى أوروبا فى منتصف القرن التاسع عشر واستمرت فى الإزدهار والانتشار فى القرن العشرين .

ولكن الواقعية — كما ذكر الناقد الكبير رينيه ويليك فى كتابه مفهوم الواقعية فى الدراسات الأدبية — الواقعية قديمة قدم المسرح نفسه ، بل والفنون جميعها . فالفن يخاطب دائما متلقيا ولذلك فهو ينبع من الواقع ويجادله ، وقد يعدله أو يؤكده ، أى أنه يصب فيه . فالمسرح اليونانى مثلا يرتبط فى الأذهان دائما بلفظه الكلاسيكية . ولكننا إذا نظرنا اليه من زاوية أخرى وجدناه واقعيا : بمعنى أنه كان يحاكى الواقع العقائدى للمتفرج وان تناول شخصيات أسطورية . فأعمال ابسخيلوس المسرحية مثلا تعكس واقعا عقائديا يختلف عن ذلك الذى تعكسه أعمل سوفوكليس ويوريبيدس من بعده رغم أن ثلاثتهم تعرضوا لنفس الأساطير . ان مسرح أيسخيلوس يعكس عقيدة دينية متزمتة تؤكد سيطرة الأقدار على حياة الانسان ومن هذا المنطلق الفكرى عالج

الأساطير القديمة أما يوريبيدس مثلا فقد حاول فى تناوله للأساطير أن ينسف العقائد التى قامت عليها (كما يقول سارتر فى مقدمته لترجمته الفرنسية لمسرحية الطرواديات لهذا الكاتب)[1] وان يصور صراعا بين البشر والبشر بدلا من الصراع القديم بين البشر والألهة ، فكان مسرحه واقعيا بالمقارنة بايسخيلوس .

ولكن المدرسة الواقعية فى القرن التاسع عشر جعلت من لفظة الواقعية لفظة محدودة الدلالة تستثنى من تعريفها استخدام الشخصيات التاريخية أو الأسطورية ، وتصر على التزام المسرحية بالزمان والمكان المعاصرين مع الالتزام بقدر كبير من الدقة والموضوعية فى التصوير . فاذا اختار مؤلف مثلا أن يخاطب الواقع من خلال موقف تاريخى له دلالات معاصرة اعتبره أنصار المدرسة الواقعية خارجا على قوانينهم وتعاليمهم . كذلك تجاهلت مدرسة الواقعية فى القرن التاسع عشر الكوميديا التى ارتبطت منذ ظهورها بالمجتمع ، واتخذت مادتها عيوبه ونقائصه ، وحاولت استخدام الضحك كوسيلة للاصلاح . وانصب اهتمام هذه المدرسة على الهجوم على التراجيديا التى كانت قد نشأت واستمرت حتى القرن التاسع عشر فى ظل التاريخ والأسطورة ، حتى وان تعرضت للواقع . وكان لذلك سبب .

لقد تأثر كتاب التراجيديا فى أوروبا على مر العصور بفكرة البطل القائد الذى يتعلق مصير المجتمع بمصيره ، ولذلك جاء معظم أبطال التراجيديا من أبطال التاريخ . وفكرة البطل الذى يتعلق مصير الجماعة بمصيره فكرة ترجع من ناحية الى الملاحم القديمة التى كانت دائما تعالج البطل باعتباره ممثلا للجماعة ، ورمزا لها ، ومدافعا عنها — إذ أن الملحمة (كما يدل اشتقاق الكلمة من التلاحم) كانت عادة قصة تروى التاريخ الحربى للجماعة حفاظا على كيانها ، وكان يتصدر هذا التاريخ المروى دائما بطل أو أبطال . ومن ناحية أخرى ، تعود فكرة البطل المنقذ الى الأديان على اختلافها . ففى مصر القديمة — على سبيل المثال — كان الفرعون الاله أو ابن الإله ورمز مصر وحاكمها ومخلصها ، وكانت الطقوس التى تصاحب تتويجه تعبر عن فكرة البطل الملحمى — أى ذلك الذى لا تشوبه شائبه ، والذى يرتبط به مصير الجماعة .

واستمرت فكرة البطل الملحمى ، أو المخلص ، فى عصور لاحقة وثقافات مختلفة ، فلكل عصر بطله الذى يناسب العقيدة السائدة ، ويمثل رمز الخلاص الروحى والدنيوى للجماعة . . . فكان بوذا فى الشرق وفى اليونان ديونيسياس —

الذى يعادل أوزوريس المصرى كرمز للخصب والنماء . وفى أوروبا العصور الوسطى كان السيد المسيح امتدادا طبيعيا وتجسيدا جديدا فى اطار المسيحية للإله ديونيسياس . ومن عبارة ديونيسياس فى اليونان نشأ المسرح الاغريقى ، ومن الطقوس الكنسية نشأ المسرح الدينى فى العصور الوسطى فى مرحلته الأولى .

ولكن المسرح فى اليونان ، وفى أوروبا العصور الوسطى (التى تأثر فيها الفكر المسيحى الى حد كبير بالفكر اليونانى كما نلمس على سبيل المثال فى تأثير أرسطو على الفيلسوف طوما الاقوينى) تمكن من أن يتخطى محلة الملحمية التى تقدس البطل وتوحده مع الجماعة وانتقل الى مرحلة المعالجة الدرامية التى تعامله كفرد . وربما كان السبب الأساسى فى تحقيق هذا الانتقال — كما يرى الدكتور عبد المعطى شعراوى — هو ان الاغريق عاملوا آلهتهم معاملة البشر — أى تصوروهم كبشر ، وتأثر بهم فى هذا المسرح الدينى فى العصور الوسطى الى حد كبير فأخذ تدريجيا فى الابتعاد عن الكنيسة كساحة للعرض المسرحى وعن الطقس الدينى كموضوع له ، وأحل قصة الانسان فى صراعه بين الخير والشر محل قصص الأنبياء . وهكذا استطاع المسرح الدينى فى أوروبا فى العصور الوسطى أن ينتقل من مسرحيات الأسرار التى تصور قصص التوراه والانجيل الى مسرحيات الأخلاق التى تصور الانسان العادى فى رحلته الى الخلاص وسط اغراءات الدنيا .

ولكن رغم نزوع المسرح الدينى فى أوروبا الى احلال الانسان العادى مكان البطل الملحمى وتأكيد دور الفرد فى تحقيق خلاصه دونما اعتماد عل مخلص من الابطال ، الا أن المسرح فى أوروبا قد احتفظ فى تراجيدياته بعنصر التميز الطبقى والسياسى للبطل التراجيدى بحيث ظل مصيره الفردى يؤثر فى حياة الجماعة تأثيرا ملموسا وقد لعب النقد الأدبى دورا واضحا فى هذا ، إذ أن نقاد عصر النهضة — وعلى رأسهم كاستلفترو — قاموا بتفسير أعمال كتاب المسرح اليونانى القديم فى ضوء رؤيتهم وعقائدهم ، واستخرجوا منها قالبا جامدا أسموه بالقالب التراجيدى وأصروا على التزام الكتاب به ، وكان البطل المتميز ملمحاً هاما من ملامح هذا القالب . كذلك كان لنظام الحكم الملكى السائد فى أوروبا حينذاك أثر بالغ فى استمرار هذه الفكرة إن الملوك والأمراء اعتبروا أن التراجيديا التى تعالج تاريخ النبلاء أعلى مرتبة من الناحية الفنية والأخلاقية من الكوميديا التى تعالج حياة البشر العاديين ، وأدركوا ان التراجيديا بالمفهوم الكلاسيكى الجديد الذى استخرجه نقاد عصرهم

تخدم مصالحهم وتساعد على ترسيخ فكرة اعتماد المجتمع على فرد واحد هو الملك ، وبالتالى على ترسيخ فكرة ان الملك هو ظل الله على الأرض يحكمها حكما مطلقا .

وتأثرت النظرة الى الواقعية بهذا التمييز بين التراجيديا التى تتعرض لأبطال التاريخ والأسطورة والكوميديا التى تتعرض للانسان العادى فأصبحت الواقعية تقترن بالضحك والحلول السعيده ولا تتصل بالعواطف العنيفة أو بالمواضيع الجادة المأساوية .

ولهذا السبب ابتعدت التراجيديا عن الواقع أو — فى بعض الأحوال — تعرضت له وان ظلت مكبلة بقيود التاريخ ، فنجد مثلا بعض الكتاب — مثل شكسبير — يحاولون طرح قضايا ملحة معاصرة — مثل قضية نظرية الحكم — ولكن فى اسلوب قديم يلتزم بفكرة البطل . ورغم ذلك ، نجد أنه فى بعض الأحيان ، خاصة فى الفترات التى يضعف فيها الايمان بأن فردا واحدا يمكن أن يؤثر فى مصير مجتمع بأثره بينما تتخلف نظرية الحكم الملكية التى تعتمد على الفرد الواحد عن مواكبه هذا التغيير — فى مثل تلك الفترات يستخدم كتاب التراجيديا التاريخ ستارا حاميا لمناقشة أسخن القضايا الواقعية المعاصرة — أى أن التاريخ فى هذه الحالات يتخذ وسيلة للنفاذ الى الواقع وفى مثل هذه الفترات يجد القارىء أن التراجيديا تجادل الواقع المعاش من خلف ستار التاريخ ، فنجد شكسبير مثلا يناقش نظرية الحكم الملكى الذى يقوم على الاقطاع ويتنبأ بتحلل هذه النظرية من خلال شخصية تاريخية هى الملك لير فى تراجيديته الشهيرة الملك لير[٢] .

وهكذا ظلت التراجيديا تتأرجح بين الشكل الكلاسيكى الجامد ذى المضمون الرجعى والشكل الكلاسيكى المرن ذى المضمون الواقعى الملح — كما نجده فى تراجيديات شكسبير .

وإذا تركنا واقعية المضمون فى التراجيديا جانبا وجدنا أن الواقعية — حتى بمعناها المحدود فى القرن التاسع عشر — قد ازدهرت ازدهارا كبيرا فى الكوميديا منذ بدايات المسرح الأولى ، ويلمس القارىء هذا بوضوح فى مسرحيتى الفرسان وليسستراتى لاريستوفان . وفى أوروبا وسوف نقصر الحديث هنا على انجلترا لضيق المجال بدأت الواقعية بمفهومها الحديث فى الظهور منذ أن انفصلت العروض

المسرحية عن الكنيسة وخرجت الى الشارع وانتقلت من أيدى القساوسة الى أيدى الحرفيين إذ أخذ القائمون عليها من أبناء الشعب العاديين فى إدخال بعض الفصول الكوميدية التى تحوى إشارات الى الأحداث الجارية واضافة شخصيات واقعية معاصرة الى جانب الشخصيات والأحداث الدينية المستقاة من الكتاب المقدس . وقوى هذا العنصر الواقعى فى مسرحيات الأخلاق التى تلى مسرحيات الأسرار ، ثم بلغ أوج ازدهاره فى عصر الملكة اليزابيث وأنتج عددا من الأعمال المرموقة ، ولكنه ظل محصورا فى اطار الكوميديا . وربما لهذا السبب — أى لارتباط الواقعية دائما بالكوميديا التى كانت تعتبر أدنى مكانة من التراجيديا — تجاهل الواقعيون فى القرن التاسع عشر التراث الواقعى فى المسرح الاليزابيثى .

٢ ـ الواقعية فى المسرح الاليزابيثى وكوميديا المدينة

إذا نظر القارىء نظرة سريعة إلى نتاج المسرح فى عصر الملكة اليزابيث الأولى ، أى إلى المسرح فى انجلترا فى الفترة من منتصف القرن السادس عشر وحتى بدايات القرن السابع عشر ، سوف يدهش لكم التنوع والتجريب الذى احتوته هذه الفترة . فإلى جانب عدد هائل من التراجيديات المتنوعة ، سيجد الكوميديا الرومانسية الشعبية (التى تحدثنا عنها فى الجزء السابق) ، وكوميديا الأمزجه التى تأثرت بنظريات علم النفس التى سادت ذلك العصر والتى برع فيها بن جونسون ، والمسرحية السياسية الساخرة التى كانت عادة تنتهى بالقاء كاتبها فى السجن ، وسيجد القارىء أيضاً الكوميديا الواقعية النقدية التى تهدف إلى إصلاح المجتمع[٣] . ولكن إلى جانب هذا وذاك ، ظهر فى المسرح الاليزابيثى نوع من الكوميديا التى يمكن وصفها بأنها كوميديا واقعية حياديه . . . تلك التى تعرف باسم كوميديا المدينة . وهذا النوع من الكوميديا هو موضوع حديثنا الآن وسوف نتعرض فيه لكاتب بعينه هو توماس ميدلتون ولمسرحية بعينها هى أنه عالم مجنون يا سادة .

نشأت كوميديا المدينة فى أحضان لندن وكانت نتاجاً طبيعياً لمجتمع هذه المدينة . وكانت لندن فى عصر الملكة اليزابيث الأولى مدينة صغيره لا تزيد مساحتها عن كيلو متر مربع واحد ، يحيط بها عدد من الضواحي وتجاورها مدينة وست مينستر

التى كانت مقراً للحكومة . وكانت لندن على ضآلة حجمها مركزاً تجارياً محلياً وعالمياً إذ كانت تحوى ميناء لندن الذى تؤمه السفن من جميع أنحاء العالم مما أدى إلى انفتاح أهلها على مختلف الثقافات عن طريق اختلاطهم الدائم بزوارها من مختلف الشعوب ـ وكان سكانها من الحرفيين والصناع والتجار أساساً .

وقد ساعد على ازدهار هذا المركز التجارى إبان حكم الملكه اليزابيث أن السلام والاستقرار قد ساد البلاد فى عصرها بالنسبة لسابقه من العصور ، إذ كانت اليزابيث تكره الحروب وتحرص على تجنبها كلما أمكن . لذلك ازدهرت التجاره والصناعة والفنون فى عصرها حيث أن تحسن الوضع الاقتصادى فى البلاد أتاح للغالبية العظمى من سكان العاصمة التجارية قدراً كافياً من الوقت والمال للاستمتاع بشتى أنواع الفنون وخاصة فنون التسليه ، فأقبل الناس على المسارح وحلبات مصارعة الديوك والدببة التى انتشرت حينذاك ـ كذلك أدى ازدهار الطباعة إلى انتشار نوع من كتب الجيب التى كان تقدم لقارئها بصورة بسيطة مختصرة شتى أنواع المعرفة . وأخذ جمهور هذه الكتب فى الازدياد مع انحسار الأمية مما ساعد على انتشار الأفكار والمعارف بين جميع الطبقات وخلق ثقافة قومية متجانسة شكلت مناخاً صالحاً لازدهار المسرح .

وبسبب تزايد الاقبال على شتى فنون التسليه أخذ عدد المسارح فى الازدياد رغم القيود الصارمة التى فرضها عمدة لندن وكانت تحرم التجمعات الجماهيرية داخل أسوار المدينة لأسباب صحية فى بعض الأحيان (مثل خطر انتشار الطاعون) ولأسباب سياسية فى معظم الأحيان . لقد تغلب عشاق فن المسرح على هذه القيود بأن انشأوا المسارح خارج أسوار المدينة على الشاطىء المقابل لنهر (التيمز) ، وبدأ الأمر بمسرح واحد أنشأه (جيمس بيربدج) وكان نجارا يهوى المسرح ، وقد أسمى هذا المسرح الذى بناه بيديه (The Theatre) ـ أى المسرح . وبعد أن التهم الحريق هذا البناء الخشبى قام شقيقه (كاثبارت) ببناء مسرح (الجلوب) الشهير الذى التحق شكسبير بفرقته عقب وصوله إلى لندن من مدينته (ستراتفورد أبون آفون) ، وكتب له أروع مسرحياته ليمثلها (ريتشارد بيربدج) وكان من أعظم ممثلى ذلك العصر وأكثرهم شعبية .

ولم تكن فرقة الجلوب هى الفرقة المسرحية الوحيدة ، فقد قام تاجر من الأثرياء يدعى فيليب هنسلو بانشاء مسرح منافس اسماه (The Rose) (أى الوردة) وأسس له

فرقة تمثيلية دائمة يترأسها ممثل آخر شعبى مشهور هو (إدوارد إلين) ، وكان شفيق زوجته . وشجع نجاح هنسلو عدداً من التجار على استثمار أموالهم فى المسرح ، فأنشأ تاجر يدعى (فرانسيس لانجلى) مسرحاً جديداً اسماه (The Swan) أى البجعة ، بينما أقام تاجر آخر مسرح (نيوينجتون باتس) .

وهكذا ارتبط ازدهار الاقتصاد بازدهار المسرح . وكان الصناع والحرفيون والتجار وربات البيوت والأثرياء وعلية القوم يعبرون النهر ويتدفقون إلى الشاطىء الآخر كلما ارتفعت الأعلام فوق المسارح على الضفة المقابلة للمدينة لتعلن عن قيام الفرق بتقديم العروض ، وكانت العروض تبدأ عادة فى الثانية والثالثة ظهراً ـــ أى فى ضوء النهار[٤] .

وحاول صاحب كل فرقة استقطاب الكتاب المسرحيين المحبوبين والتعاقد معهم لإمداد الفرقة بنصوص مسرحية طول العام بين تأليف وإعداد . وكان التعاقد بمثابة احتكار لجهود المؤلف الذى كان فى أحيان كثيره يشترك بالتمثيل أيضاً إذا اقتضى الأمر . . هكذا كان الحال مع شكسبير الذى عمل كاتباً وممثلاً مع فرقة (الجلوب) ، وهكذا كان الحال أيضاً مع بن جونسون ـــ أعظم معاصر لشكسبير . لقد عمل جونسون أول الأمر مع التاجر (فرانسيس لانجلى) مؤسس مسرح (البجعه) ، وتسبب فى اغلاق هذا المسرح عندما كتب مع كاتب مشاكس آخر هو (توماس ناش) مسرحية جزيرة الكلاب التى أثارت السلطات ، ودفعت بالكاتبين إلى السجن . وعندما فقد (لانجلى) رخصته المسرحية بحيث تعذر عليه إعادة فتح (البجعة) تلقف منافسه التاجر هنسلو (صاحب مسرح الورده) الكاتبين (جونسون) و (ناش) ودفع لهما الكفالة ، وضمهما لفرقته[٥] .

والى جانب العامل الاقتصادى ، كان هناك عامل آخر ساعد على إزدهار المسرح فى ذلك العصر . . . عامل السيولة الطبقية . ونقصد بالسيولة الطبقية سهولة الانتقال من طبقة الى أخرى مع وجود أنواع من الأنشطة التى تشترك فيها جميع الطبقات ولا تحتكرها طبقة واحدة . فرغم وجود الإقطاع والأرستقراطية لم تكن الحواجز الطبقية فى انجلترا فى ذلك الوقت فى مثل عنفها وتشددها فى بقية بلاد أوروبا . كذلك لم يكن قد ظهر بعد فى انجلترا ذلك التفريق بين فن العامة وفن الخاصة ، بل كان هناك فن واحد وثقافة واحدة يشترك فيها الجميع بدرجات متفاوتة . وكانت كل

الطبقات تذهب إلى المسرح وتستمع به ، ولا يفرق بينهما سوى نوع المقاعد التى تستطيع كل طبقة ان تحصل عليه . كان جمهور المسرح يحوى الأمراء والنبلاء والتجار والصناع وربات البيوت والأطفال فجاء المسرح فنا شعبيا حقيقيا .

وربما كان لتجاور مدينة (لندن) التى كانت مركز النشاط الاقتصادى للبلاد مع مدينة (وست مينستر) التى كانت مركز الحكم (اذ كانت تحوى مقر الحكومة وقصر الملكة والكتدرائية ودور القضاء والبرلمان — أى السلطات السياسية والدينية والتنفيذية والتشريعية والقضائية) — ربما كان لهذا التجاور بعض الأثر فى تحقيق هذا النوع من الامتزاج الاجتماعى ، خاصة وان الملكة (اليزابيث) نفسها كانت مولعة بمدينة (لندن) وبحياتها الثرية الصاخبة المتنوعة ، وبفنونها وخاصة فن المسرح . وكانت أيضا — وهو الأهم — تعتبر نفسها أولا وقبل كل شىء ابنه الشعب ، وتشجع رعيتها على النظر اليها كواحدة منهم ، فقد كانت أمها الملكة (آن بولين) سليلة أسرة إنجليزية عصامية ارتفعت بالجهد الذاتى الى الثروة والمناصب من بدايات متواضعة على عكس الملكات السابقات اللاتى كن دائما سليلات أسر ملكية عريقة إنجليزية أو أجنبية ، وقد تسبب زواج الملك (هنرى الثامن) من (آن بولين) فى انفصال انجلترا عن الكنيسة الكاثوليكية فى روما حين رفض البابا طلاق الملك (هنرى) من زوجته السابقة (كاثرين) ابنة الأسرة الملكية الأسبانية لأسباب سياسية بحتة أهمها تحالفه مع الملك الأسبانى مما دفع بهنرى الى أحضان حلف (لوثر) البروتستانتى الذى سمح له بالطلاق وأدى الى قيام الكنيسة القومية الانجليزية التى يرأسها الملك لا البابا . ولكن (آن بولين) لم تمكث على العرش طويلا وماتت على المقصلة لأنها فشلت فى إنجاب وريث ذكر للعرش . وعندما مات (هنرى الثامن) ترك ثلاثة أبناء هم (ادوارد) الذى اعتلى العرش صبيا ومات بعد سنوات قليلة و(مارى) إبنة (كاثرين) الأسبانية التى حكمت انجلترا حكما دمويا ما يربو على عشر سنوات ، و(إليزابيث) التى خلفتها . وبقدر ما كره الشعب (مارى) (التى أطلق عليها فى أغنية شعبية شهيرة لقب «الشريك المخالف»[٦]) أحب اليزابيث . لقد كرست (مارى) سنوات حكمها لاعادة انجلترا الى حظيرة الكنيسة الكاثوليكية واستخدمت فى هذا كل وسائل القمع والإرهاب ومن ناحية أخرى حاولت أن تعيد بلادها الى مركز التبعية لأسبانيا فتزوجت (فيليب) ملك أسبانيا وفرضته على شعبها ملكا مما أثار حفيظة الأمة . لقد اعتبر الانجليز (مارى) الدموية رمزا للتسلط الدينى والغزو الأجنبى فكرهها وكانت

فرحته عظيمة عندما حلت مكانها (اليزابيث) التى وجد فيها ضالته المنشودة فقد كانت بروتستانتية إنجليزية صرفة ، ومن أبناء الشعب من ناحية الأم . وفى عهد هذه الملكة شهدت بريطانيا صحوة قومية لم يسبق لها مثيل خاصة بعد أن دمر الأسطول البريطانى الأسطول الأسبانى المنيع ، وفرض سيطرته على البحار . وقد صاحب هذه الصحوة القومية مناخ فكرى ثرى ومثير إذ أن الاكتشافات العلمية فى مجالى الفلك والجغرافيا ساهمت فى قلقلة الأفكار الموروثة والصورة القديمة للعالم فساد جو من التطلع والفضول العلمى .

وخلاصة القول أن الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى أشرنا إليها ساهمت بصورة فعالة فى ازدهار المسرح . وفى هذا الجو المثير المنعش ظهرت كوميديا المدينة لتعكس حياة أهل لندن الذين كانوا يمثلون الغالبية العظمى من رواد المسرح على اختلاف طبقاتهم .

ورغم أن الواقعية كانت السمة الأساسية التى طبعت هذا النوع من الكوميديا إلا أنها تأثرت كنوع فنى بعض الشىء بالكوميديات التى كتبها (تيرانس) و(بلاوتس) والتى انتشرت ترجماتها فى طبعات رخيصة فى ذلك العصر . ومن ناحية أخرى حملت الكوميديا الجديدة بعض ملامح من مسرحيات الأخلاق التى شاعت فى القرن الخامس عشر . أما من الكوميديا الرومانية فقد أخذت التركيز على المال باعتباره محور تصرفات البشر ، والنظرة الواقعية الى الحب بعيدا عن الرومانسية ، واعتماد الحبكة المسرحية على الحيل والمقالب . ومن المسرحيات الدينية المحلية استقت تكنيك الحبكة الثنائية — الذى تحدثنا عنه بالتفصيل فى معرض الحديث عن الكوميديا الرومانسية قبل شكسبير — وكذلك الاعتماد على حيلة التنكر . لقد كانت مسرحيات الأخلاق تصور دائما صراع الرذيلة والفضيلة على نفس الانسان ، وكانت الرذائل تتخفى فى ثياب الفضيلة حتى تخدع الانسان العادى (Everyman) — بطل المسرحية — والى جانب حيلة التنكر نجد فى هذه المسرحيات قدرا كبيرا من الواقعية فى تصوير الرذيلة . ويعلق المؤرخ المسرحى الشهير (الارديس نيكول) على ظاهرة الواقعية المحلية فى مسرحيات الأخلاق فيقول : « من المدهش حقا ان المسرح عندما تحول عن تجسيد القصص الدينية فى مسرحيات الأسرار ودخل عالم القيم الأخلاقية ، الذى هو أيضا عالم الأفكار المجردة ، فى مسرحيات الأخلاق ، تمكن من تحقيق قدر كبير من التواصل مع الحياة من حوله . . . . وفى هذا مفارقة . »[٧]

ولكنها مفارقة مفهومة ، فعالم الأخلاق يرتبط بالحياة ارتباطا وثيقا لأن الأخلاق لا تمارس فى فراغ بل فى محيط اجتماعى واقعى . ومن هنا جاء اقتراب مسرحيات الأخلاق من الواقعية . واستمر العنصر الواقعى فى هذه المسرحيات فى النمو والقوة حتى بلغ أوجه فى عصر الملكة (إليزابيث) حين اتخذت كوميديا المدينة مادتها حياة أهل المدينة بكل عيوبها وشرورها وأطماعها الغبية وصورتها بدقة بالغة .

٣- ميدلتون ومسرحية

« انه عالم مجنون يا سادة »

اختلفت الآراء حول تاريخ ميلاد (توماس ميدلتون) ومن المرجح انه ولد فى الفترة بين ١٥٧٠ و١٥٨٠ ومات فى عام ١٦٢٧ — أى أنه عاصر فترة ازدهار المسرح الإليزابيثى كلها تقريبا . وكان (ميدلتون) — مثله فى ذلك مثل (بن جونسون) و(توماس ناش) وغيرهم — من فرسان المسرح المشاغبين الذين كثيرا ما أقضوا منام عمدة لندن وجنوده خاصة بعد موت (إليزابيث) عام ١٦٠٣ واعتلاء الملك (جيمس الأول) الاسكتلندى العرش .

وعمل ميدلتون فترة مع فرقة التاجر هنسلو صاحب مسرح الورده The Rose كما كتب بعض المسرحيات لفرقة أطفال كتدرائية (سانت بول) التى كانت تقدم بعض العروض الخاصة للقصر والنبلاء . وكتب (ميدلتون) عددا من المسرحيات بالاشتراك مع كاتب واقعى كوميدى آخر هو (توماس ديكر) أهمها العاهرة الشريفة ، كذلك تعاون مع الكاتب الممثل (وليام راولى) فى تأليف تراجيديا اسمياها **الآدمى — الجنى**[٨] ، وهى دراما عنيفة أهم مايميزها هو توخيها الواقعية الشديدة المقنعة فى تصوير المشاعر وأعماق النفس البشرية[٩] .

وقد برع (ميدلتون) على وجه الخصوص فى التصوير الفكاهى الساخر لحياة العامة فى لندن — خاصة فى الحضيض الاجتماعى . ومن أشهر محاولاته فى هذا المجال مسرحيات **فتاة شريفة من حى تشيب سايد** ، **السادة الخمسة** ، **حيلة جديدة تجب حيلة قديمة** **والفتاة التى تزأر** ، وبالطبع مسرحية انه عالم مجنون يا سادة .

ولم يقصر (ميدلتون) سخريته على حياة أهل المدينة بل تخطاها إلى السخرية من حياة أهل القصر فكتب مسرحية أسماها **لعبة الشطرنج** فضح فيها المؤامرات التى

كانت تحاك انذاك لتوحيد الأسر الملكية فى انجلترا وفرنسا بعد موت الملكة (إليزابيث) واعتلاء (جيمس الأول) (الذى كان ملكا لاسكتلنده) العرش .

لقد كان الشعب الانجليزى ينظر الى (جيمس الأول) كملك أجنبى ينتقد محاولاته فى الترقب الى الملوك الكاثوليكيين سواء كانوا فرنسيين أو أسبان ويسخر من محاولات الملكة « لفرنسة » البلاط . وكان الملك الجديد يختلف عن (اليزابيث) فى ايمانه العميق بأنه رسول الله أو ممثله الشرعى على الأرض وتمسك بهذا الحق ، وورث ابنه (تشارلز الأول) هذه العقيدة الدكتاتورية مما أدى فى نهاية الأمر الى الثورة على النظام الملكى فى انجلترا واعدام (تشارلز) الأول على يد الشعب فى عام ١٦٤٩ ابان الثورة الجمهورية . لقد كانت (اليزابيث الأولى) تدرك طبيعة شعبها وكراهيته للقمع والقهر ، لذلك حاولت التودد اليه ، وكانت بذكائها المعتاد تردد دائما انها على العش لأن الشعب يحبها ووضعها فى ذلك المكان وتجاهلت تماما فكرة الحقوق الإلهية للملك — ولكن (جيمس اوول) تمسك بهذه الفكرة البالية وأصر على حقوقه الإلهية مما دفع بالكتاب المسرحيين الى الهجوم عليه هجوما ضاريا لم يفلح فى كبته القمع . ولعل التغيير فى المناخ السياسى والثقافى بعد موت (اليزابيث) وتولى (جيمس الأول) العرش كان أحد أسباب انحسار روح المرح والتفاؤل من الدراما الإنجليزية آنذاك وسيادة روح التشاؤم والإحساس العميق بالمرارة[١٠] .

ورغم ان (ميدلتون) صاغ سخريته من لمؤامرات السياسية فى مسرحية لعبة الشطرنج فى اطار رمزى مستتر ، إلا أن المسرحية سببت له العديد من المشاكل مع السلطات . ولكن (ميدلتون) استمر فى نقده للبلاط فكتب مسرحية أخرى أسماها أيها النساء احذرن من النساء سخر فيها من سلوكيات البلاط فى ظل الملكة الجديدة . ومن الجدير بالذكر ان هذه المسرحية عرضت فى انجلترا فى عام ١٩٦٠ ولاقت نجاحا كبيرا . كذلك مثلت مسرحية الجنى — الآدمى فى نفس العام وأصابها نفيس النجاح مما يدل على موهبة هذا الكاتب وقدرته على تخطى حدود عصره .

« انه عالم مجنون ياساده » :

يتناول (ميدلتون) فى هذه المسرحية واقع الحياة الانجليزية فى عصره ويسخر من سلوكيات واخلاقيات مدينته الحبيبة لندن[١١] . ولكن سخرية (ميدلتون) من

لندن وأهلها تختلف اختلافا ملحوظا عن سخرية (بن جونسون) الغاضبة عندما تناول حياة المدينة فى مسرحية الكيمائى أو سوق بارثلوميو مثلا . لقد كانت سخرية (ميدلتون) رقيقة ، يغلفها الحب والتسامح فلم يكن يصر فى نهاياته مثلا على عقاب المنحرفين كما كان (جونسون) يفعل ، بل كان يسامحهم رغم كل شيء . لذلك يفرق المؤرخون للمسرح الانجليزى بين كوميدياته الساخرة وكوميديات بن جونسون فيطلقون على مسرحيات (بن جونسون) لقب الكوميديات النقدية الأخلاقية ، بينما يطلقون على كوميديات (ميدلتون) اسم كوميديا المدينة City Comedy . وكوميديا المدينة هى الكوميديا التى تصور الواقع المعاش فى سخرية ولكن دون الاصرار على هدف اخلاقى اصلاحى . وربما نبع الاختلاف فى التصنيف من اختلاف اساسى بين شخصية (بن جونسون) وشخصية (ميدلتون) . لقد كان (بن جونسون) يعتبر نفسه أولا وأخيرا كاتبا أخلاقيا هدفه الاصلاح وكان فى هذا متأثرا بالكتاب الكلاسيكيين القدماء الذين عشقهم مثل الكاتب الشاعر (هوراس) الذى وصف الفن فى قصيدته المسماه فن الشعر بانه طبقة السكر التى تغلف الدرس الأخلاقى كما يغلف السكر الدواء المر . لقد كان (بن جونسون) يتناول حياة المدينة من منظور كلاسيكى بعيد — أى أنه كان يحاول أن يراها من الخارج وعن بعد وربما يرجع هذا الى انه قضى طفولته فى مدينة (وست مينستر) المجاوره للندن والتى كان يسودها جو رسمى وقور يلتزم بالتقاليد الكلاسيكية . أما (ميدلتون) فكان ابن المدينة وكان يراها من الداخل بصدق موضوعى شديد ويسخر من عيوبها ، ولكنه فى نهاية الأمر يعشقها بكل حسناتها ومساوئها ويستمتع بعرض واقعها والسخرية منه دون أن يضع برنامجا لاصلاحه أو حتى دون أن يرغب حقيقة فى هذا الاصلاح الذى قد يحولها الى مدينة فاضلة ينتفى منها عنصر التنوع والدرامية . ويلمس القارىء هذا الاحساس بوضوح فى مسرحيته انه عالم مجنون يا سادة .

تدور مسرحية انه عالم يا سادة حول محورين هما شهوة المال وشهوة الجسد . لقد كان (ميدلتون) يرى فى الجنس والمال المحركين الأساسيين لسلوك البشر مثله فى ذلك مثل كتاب الكوميديا الرومانيين ولكن ميدلتون يفرد لكل محور حبكة منفصلة — أى أنه يستخدم اسلوب الحبكة المزدوجة بحيث تقوم المسرحية على حبكتين متزاملتين . أما الحبكة الأولى فتدور حول علاقة (السير باونتياس بروجرس) (والاسم يعنى بالضبط السيد الكريم نصير التقدم) بقريبه الشاب (فولى ويت)

(واسمع معناه الطائش اللماح) ، وهى علاقة يحكمها المال . ويلمح القارىء فى هذه الأسماء ذات الدلالة الساخرة أثر كوميديا الأمزجة التى روج لها (بن جونسون) آنذاك ، وكذلك يلمس فيها أثر التصوير النمطى للأشخاص الذى شاع فى الكوميديات الرومانية القديمة . وأما الحبكة الثاني فأبطالها هم السيد (بنيتانت براثيل) (أى النادم الداعر أو صاحب بيت الدعارة) والسيد (هير برينز) (المختل العقل أو الأهوج) وزوجته . والمحرك الأساسى للأحداث فى الحبكة الثانية هو الشهوة الجنسية .

والشخصية الرئيسية فى الحبكة الأولى — السير (باونتياس بروجرس) (الكريم نصير التقدم) تكشف عن نقيض اسمها . فالسيد (باونتياس) رجل متأخر ، بخيل ، يضن بماله على قريبه ووريثه الوحيد الشاب (فولى ويت) الذى يدبر الكثير من الحيل والمقالب للحصول على المال من قريبه البخيل . ولكن فى الحبكة الثانية نجد أن السيد (هير برينز) اسم على مسمى ، فهو يعانى من جنون الغيره ويصر على أن تظل زوجته حبيسة المنزل دائما بينما تتظاهر هى بالفضيلة وتسعى للقاء السيد (بنيتانت) (النادم — الداعر) الذى يشتهيها ويسعى بشتى الوسائل والحيل للحصول عليها . وهكذا نجد أن المال يشكل العقدة فى الحبكة الأولى ، بينما يشكل الجنس — ما بين اشتهاء وغيرة — العقدة فى الحبكة الثانية .

ويصل (ميدلتون) الحبكتين عن طريق شخصية واحدة يجعلها تتنقل بحرية بين الحبكتين وهذه الشخصية هى بائعة الهوى (فرانك جلمان) (التى يحمل اسمها الأول دلالة مالية بينما يعنى اسمها الثانى خادعة الرجال — وبهذا يحمل دلالة جنسية) .

ان اسم الشخصية يلخص موضوع الحبكتين ويجمعهما فى شخصية واحدة تجمع بين شهوة المال والجسد .

ويحرص (ميدلتون) فى المسرحية على حفظ التوازن بين الحبكتين بحيث لا تطغى واحده على الأخرى . فالمشاهد تتابع بين الحبكتين بحيث لا نجد أبدا مشهدين متتاليين من حبكة واحدة ، بل ان (ميدلتون) يضيف أحيانا مشاهد لا داعى لها والغرض الوحيد منها هو نقل المنظر من حبكة الى أخرى .

والمسرحية تستخدم حيلة التنكر باستفاضه بحيث يصبح التنكر هو البطل الأساسى فى المسرحية الذى يحل كلتا عقدتيها ، بل ويبرز فى النهاية كموضوعها الأساسى . ففى الحبكة الأولى يرتدى (فولى ويت) سلسلة رهيبة من الأقنعة حتى ان المتفرج لا يراه فى شخصيته العادية إلا فى البداية فقط . فهو يظهر حينا تحت اسم اللورد (أوفر ماتش) (أى الزائد عن الحد) ، ثم يرتدى قناع لص قاطع طريق ، ثم يتنكر فى زى عاهرة ، ثم يتقمص شخصية ممثل جائل ، ثم شخصية أحد القضاة .

وفى الحبكة الثانية يتنكر السيد (بنيتانت) فى زى طبيب حتى يستطيع النفاذ الى حصن زوجة (هير برنيز) العنيد . أما الزوجة فترتدى قناع الفضيلة حتى تخفى عن زوجها رغبتها المحرمة فى الانطلاق مع الرجال — أى أنها تتنكر معنويا بينما يتنكر عشيقها جسديا . ولا يقتصر التنكر على زوجة السيد (هير بريتز) ، بل يتخطاه الى بائعة الهوى (جلمان) (خادعة الرجال) التى تتظاهر بالفضيلة حتى تتمكن من الايقاع بالسيد (فولى ويت) والزواج منه . كذلك نجد التنكر المعنوى فى سلوك السيد (باونتياس) الذى يخفى أنانيته وشحه تحت قناع زائف من الكرم .

ويؤكد (ميدلتون) فى مسرحيته أن التنكر المعنوى أفعل أثرا وأشد خطرا من التنكر الجسدى . فرغم أن (فولى ويت) يتمكن من تحقيق مآربه المادية عن طريق سلسلة من الأقنعة الملموسة إلا أن السيدة (جلمان) تتفوق عليه فى القدره على الخداع دون أن ترتدى أية أقنعة جسدية ، بل تنجح فى الزواج منه رغم ماضيها المشين عن طريق التنكر المعنوى وحده واصطناع الفضيلة .

وحيلة التنكر سواء جاء ماديا أو معنويا تشيع فى المسرحية روحا من السخرية الدرامية القوية التى تنبع دائما من الموقف لا من اللغة . فعل سبيل المثال ، نجد فى المشهد الثانى من الفصل الخامس موقفا متعدد المستويات فى السخرية الدرامية ، إذ يظهر (فولى ويت) متنكرا فى زى قاضٍ فيظنه الحاضرون ممثلا جائلا يتقمص شخصية قاضٍ ويعاملونه على هذا الأساس وفى نفس الوقت يدخل الى المسرح شرطى يتصور أنه أحد القضاة فى الواقع ويعامله على هذا الأساس ، وبالطبع ينتج عن هذا الخلط سلسلة من المفارقات بالغة الفكاهة .

ان مسرحية انه عالم مجنون يا سادة تصور عالما لا يسكنه سوى المحتالين والمنافقين والطامعين فى المال أو اللاهثين وراء الشهوات الجسدية . فمدينة لندن

كما نراها فى المسرحية يتوسطها منزل السيد (باونتياس) وقريبه (فولى ويت) ومنزل السيد (بنيتانت) ومنزل السيد (هير برينز) زوجته . وأهل هذه المنازل يتعاملون بصورة مستديمة مع العاهرة (فرانك جلمان) التى تلخص فى شخصيتها كل مساوىء هذه المدينة التجارية . فتجسد فى آن واحد الشهوات الجسدية المحرمة التى نجدها لدى زوجة (هير برينز) والسيد (بنيتانت) ، وشهوة المال التى تحكم كل تصرفات (فولى ويت) ، والنفاق الأخلاقى الذى يمارسه السيد (باونتياس) . ان العاهرة جلمان تتوسط المسرحية وتوحد حبكتيها فيبدو وكان (ميدلتون) يرمز بها لما آلت إليه مدينة لندن التى أصبحت تحكمها شهوة المال والجنس فى عصر المال والتجارة وشراء الشرف والألقاب .

ولكن (ميدلتون) يحتفظ فى المسرحية بنغمة ساخرة معتدلة لا تعلو أبدا إلى نبرة الغضب العاتى أو الدعوة العارمة إلى الإصلاح . ان الدرس الأخلاقى الوحيد الذى نجده فى المسرحية لا يتعدى ما يقوله (ميدلتون) فى آخر بيتين شعريين فى المسرحية :

ان من يحيا بالخداع يحكم على نفسه بالضياع
فبعد أن يخدع الجميع يأتى من يبزه فى الخداع

أى ان الدرس الأخلاقى يحذر من مغبة الخداع لأنه يؤدى فى النهاية إلى خداع النفس ولا يدين مثلا شهوة المال أو التحلل الأخلاقى . فنجد (فولى ويت) — الساعى إلى المال — يحصل على ما يريد ، ورغم أنه يكتشف أن (فرانك جلمان) التى يتزوجها كانت عشيقة عمه ، الا أن هذا التكشف لا يترتب عليه أى آثار مدمرة بل يأتى إليه بمزيد من المال الذى يهواه حيث ان عمه السيد (باونتياس) يعوضه عن خسارته المعنوية " بألف جنيه " . واما الحبكة الثانية فتنتهى بتوبة زوجة (هيربرينز) وعشيقها السيد (بنيتانت) . ولكن المتفرج لا يستطيع أن يقتنع بهذا التحول أو أن يأخذه مأخذ الجد حيث أن شخصية الزوجة كما يرسمها (ميدلتون) لا تعدو أن تكون عروسة خشبية لا حياة فيها ، وبالتالى لا تحمل ثقلا أخلاقيا ، فهى تستسلم بسهولة ، ودون صراع فى أول الأمر ، وتتوب فى النهاية بنفس الصورة الآلية المفتعلة . ومما يضعف من الوزن الأخلاقى لتوبتها أيضا تصوير (ميدلتون) الهزلى المبالغ

لشخصية زوجها الغيور — ذلك التصوير الذى يجعل المتفرج يتمنى أن يلحق الأذى بذلك الزوج الفكاهى الأحمق .

ان ميدلتون يعالج الخيانة الزوجية فى هذه المسرحية لا باعتبارها رذيلة أخلاقية أو سلوكا إجتماعيا مشينا يتطلب الاصلاح بل كوسيلة شيقة لتقديم عدد من المواقف والمفارقات الكوميدية — أى أنه يرصد ظاهرة اجتماعية موجودة ويصورها بكل الفكاهة والسخرية الممكنة دون أن يتطرف فى الهجوم عليها أو عقاب مرتكبيها .

ولكن ، جنبا إلى جنب مع كوميديا المدينة التى تلاحظ وتصور فى موضوعية وحياد أخلاقى ، ظهر على المسرح الإليزابيثى نوع آخر من الكوميديا ذات الطابع الأخلاقى الاصلاحى ، اقترن باسم بن جونسون .

- ٣ -

أجـــازة الاســـــكافى والواقـــعية الرومانســـــية

١ ـ الواقعية الرومانسية :

ارتبط ظهور الواقعية فى المسرح الإنجليزى فى أواخر عهد الملكة اليزابيث الأولى (كما ذكرنا من قبل) ببزوغ الطبقة البرجوازية الجديدة من التجار والصناع وأرباب الحرف من ساكنى المدينة [١] . واستمرت الواقعية فى الازدهار مع ازدياد نفوذ هذه الطبقة فى عصر الملك جيمس الأول الذى خلف اليزابيث على عرش انجلترا اذ شجع هذا الملك نظام بيع حقوق احتكار بعض الصناعات والأنشطة التجارية مما جعل بعض أعيان هذه الطبقة العصامية البروتستانتية الجديدة قوة اقتصادية وسياسية فعالة تمكنت فى عهد ابنه تشارلز الأول من قلب نظام الحكم وإعلان الجمهورية لفترة[٢] .

وتولد من التيار الواقعى فى المسرح آنذاك نوع جديد من التراجيديا الواقعية هو التراجيديا العائلية التى طرحت الهموم الأخلاقية للطبقة الجديدة وسنتعرض لها بعد قليل ، كما نتج نوع من الكوميديا الواقعية هو كوميديا المدينة (وقد تعرضنا لها من قبل بالتفصيل) . ورغم أن كتاب كوميديا المدينة قد ركزوا فى تصويرهم لحياة أهل لندن على عنصر السخرية — بدرجات متفاوتة تتراوح بين النقد اللاذع والضحك المتسامح المتعاطف— من قيم الطبقة الجديدة ، وأسلوب حياتها ، وتطلعاتها ، وتكالبها على المادة (كما رأينا فى مسرحية إنه عالم مجنون يا سادة) ، إلا أن عدداً

من كتاب الكوميديا فى هذه الفترة حاولوا غض الطرف عن كل مثالب الطبقة الجديدة ، وجهدوا فى الاحتفال بها وتمجيدها . وتجاهل هؤلاء مظاهر وأبعاد التوتر الاجتماعى والسياسى الذى نشأ عن ظهور هذه الطبقة ، وطرحوا فى كوميدياتهم صورة زائفة لمجتمع مثالى يسوده الوفاق وذلك بتصوير هذه الطبقة كعنصر متجانس مع العناصر القديمة فى عالم يعمه الوئام والسلام الاجتماعى الذى كانوا يرمزون إليه دائما فى أعمالهم باحتفال ختامى أو وليمة يؤمها الملك وجميع طبقات الشعب ، يأكلون ويشربون ويمرحون معا دون حواجز أو فواصل .

وقد نتج عن هذا النازع الاحتفالى التوفيقى فى تصوير الواقع الاجتماعى المتوتر نوع جديد من الكوميديا طرح الواقع من خلال مصفاة رومانسية مثالية خلصته من كل شوائبه وعناصر الصراع فيه وجعلته أقرب إلى اليوتوبيا أو العالم الخيالى منه إلى الواقع الحياتى الفعلى . ويطلق على هذا النوع من الكوميديا أحيانا اسم " كوميديا الاحتفال " (Comedy of Celebration) ، ولكن أصدق توصيف له فى حقيقة الأمر هو لقب الكوميديا الواقعية — الرومانسية .

وفى هذا النوع من الكوميديا يتم تحويل الواقع إلى أسطورة خيالية مثالية عن طريق مزج نوعين مألوفين من الكوميديا شاعا فى العصر الاليزابيثى وهما الكوميديا الرومانسية الشعبية التى اشتهر بكتابتها (جون بيل) و(روبرت جرين) ثم (وليام شكسبير) وكوميديا المدينة التى برع فيها (ميدلتون) و(بن جونسون) فى مسرحية سوق أو مولد بارثولوميو .

فمن الكوميديا الرومانسية اقتبس النوع الجديد مفهوم الحب الرومانسى ، والإصرار على قيمته وحتمية انتصاره ، واتخذ منه سبيلا لتحقيق التوافق الاجتماعى بين الطبقات عن طريق التزاوج . وكان الحب فى الكوميديا الرومانسية وسيلة لتحقيق التوافق الكونى لا الطبقى . واستقى النوع الجديد من الكوميديا الرومانسية ايضا مبدأ الاعتماد على الصدفة والحظ والتدخل المفاجىء لقوى خارجية لحسم الصراع واحلال السلام ، وحذا حذو الكوميديا الرومانسية فى الابتعاد عن السخرية والنقد اللاذع الذى يستهدف الاصلاح ، وفى التركيز على روح المرح والاحتفال ، وكذلك فى النحو إلى التبسيط فى رسم الشخصيات وتصوير العوائق والشرور باعتبارها عوارض مؤقتة لا تلبث ان تزول من تلقاء نفسها ، او بتدخل من قوى خارجية علوية ،

لا باعتبارها حقائق مريرة ينبغى أن يصارعها الانسان ليزيلها . وباختصار شديد : أخلت الكوميديا الجديدة من الكوميديا الرومانسية جنوحها إلى الهروب إلى عالم مثالى طوباوى ينتفى منه الشر والمعاناة والصراع .

ورغم هذه الروح الرومانسية المثالية الصرفة فى التعامل مع الواقع الخارجى — الذى لم يكن مثاليا أو طوباويا بأى مقياس كما تشهد على ذلك حقائق الفقر والاضطهاد الدينى والحرب الأهلية التى اندلعت بعد ذلك بقليل — رغم هذه الروح الرومانسية الهروبية اختارت الكوميديا الجديدة (الواقعية الرومانسية) الإطار الواقعى الصرف فى طرح الأحداث — ذلك الإطار الذى ميز كوميديا المدينة ، فالتزمت بالزمان والمكان المعاصرين وانتقت أبطالها من المواطنين العاديين من سكان المدن ، وتجنبت تماما كل العناصر الخارقة مثل الأشباح والجن والسحرة والشخصيات الأسطورية وكل ما خرج عن الواقع البشرى الصرف ، وجعلت موضوعها الأساسى — مثلها فى ذلك مثل كوميديا المدينة — العلاقات الاجتماعية فى ضوء التغيرات التى نتجت عن بزوغ الطبقة البرجوازية الجديدة ، ولكنها تناولتها بروح الرومانسية .

وقد أوقع هذا التزاوج بين الروح الرومانسية المثالية والإطار الواقعى التاريخى الكوميديا الجديدة فى نوع من الزيف إذ انها حاولت عن طريق الطرح الواقعى الخارجى أن تقنع المتفرج بأن الرؤية المثالية المطروحة فى النص لها فاعلية ووجود الحقيقة التاريخية . لذلك كثيرا ما يلمس القارىء لهذه الكوميديات نوعا من الزيف والتزييف للحقائق التاريخية خاصة فيما يتعلق بتصوير العلاقة بين العامل وصاحب العمل ، أو بين الطبقة الأرستقراطية الغنية بالوراثة ، والطبقة البرجوازية الغنية بالجهد العصامى .

وقد برع فى هذا النوع من الكوميديا الواقعية — الرومانسية عدد كبير من الكتاب كان أشهرهم (توماس هيوود) الذى روج لهذا النوع الجديد بمسرحيته الشهيرة أربعة من صبية الحرفيين من لندن والتى لاقت نجاحا كبيرا آنذاك . ولكن ربما كانت مسرحية أجازة الإسكافى — التى كتبها مؤلف شهير آخر غزير الانتاج هو (توماس ديكر)[٣] — هى أفضل مسرحية وصلتنا من تلك الفترة فى هذا المضمار ، اذ مازالت حتى الآن تمثل بين الحين والآخر على مسارح انجلترا بنجاح كبير ربما لتميزها الفنى

وروحها المرحة ، وربما لأن الطبقة البرجوازية التى تحتفل بها المسرحية مازالت تمثل الغالبية العظمى من رواد المسارح فى انجلترا ، وهذه المسرحية هى موضوع حديثنا اليوم .

٢ ـ اجازة الاسكافى :

تدور مسرحية اجازة الإسكافى حول ثلاث قصص تتعرض للعلاقات الاجتماعية بين الطبقات على مختلف درجات السلم الاقتصادي[٤] . ففى القصة الأولى نشهد قصة غرام بين أحد افراد الطبقة الأستقراطية هو السيد (رولاند ليسى) وفتاة من الطبقة البرجوازية هى (روز) التى استطاع والدها " البقال " أن يصعد بعصاميته إلى مركز عمدة مدينة لندن (كما ارتفعت مسز تاتشر ابنة البقال إلى منصب رئيسة وزراء بريطانيا حاليا) . ولكن الحب يصطدم بعقبة اجتماعية هى رفض كل من والد الفتاة البرجوازى وعم الفتى الأرستقراطى الموافقة عل زواجهما . فالعم الأرستقراطى (السيد هيوليسى) صاحب مقاطعة (لينكولن) لا يريد ان تمتزج دماء أسرته الأرستقراطية العريقة بدماء عامة الشعب ولذلك يستصدر أمرا من الملك بابتعاث ابن أخيه لقيادة إحدى الفرق فى الحرب الدائرة مع فرنسا . وأما الأب العصامى الذى جمع ثروته ووصل إلى مكانته بشق النفس فهو يرفض أن يصاهر الطبقة الارستقراطية لتخوفه من بذخها واستهتارها فى إنفاق الأموال ، فهو يخشى على ثروته وثروة ابنته إن هى تزوجت أرستقراطيا — ولذلك فهو يرسل ابنته إلى بيت ريفى خارج لندن ليجعلها بمأمن من حبيبها .

وفى القصة الثانية يقع شاب من الطبقة المتوسطة الميسورة — هو السيد (هامون) فى غرام (جين) العاملة الفقيرة التى تكسب عيشها من الحياكة بعد أن ذهب زوجها الاسكافى (رالف) إلى الحرب فى فرنسا . (ويحاول (هامون) الحصول عليها بإيهامها أن زوجها قد مات فى الحرب . ولكن فى اللحظة المناسبة يعود الزوج — ويحاول (هامون) أن يغريه بالمال ليطلقها ، ولكن الاسكافى الشريف (رالف) يؤنبه قائلا :

" يا سيد هامون . . . يا سيد هامون ! أتظن أن الاسكافى يمكن أن يصل إلى هذا الحد من الدناءة ؟ أتظنه يقبل أن يتاجر فى زوجته كالبضاعة ؟

خذ ذهبك وابلعه عله يخنقك . والله لولا عرجى هذا لجعلتك تبتلع إهانتك"
(الفصل الخامس — المشهد الثانى) .

وأما القصة الثالثة فهى أبسط فى حبكتها من القصتين السابقتين ، وتتكون من مشاهد متفرقة ، هى أقرب ما تكون إلى الاسكتشات الكوميدية ، وتصور علاقة الإسكافى المرح (سايمون إير) بعماله وصبيته من ناحية ، وبزوجته السليطة اللسان (مارجريت) من ناحية أخرى . والخيط الأساسى فى هذه القصة هو الصعود الصاروخى لهذا الاسكافى على درجات السلم الاجتماعى إلى منصب عمدة لندن عن طريق صفقة تجارية تمنحه ثروة مفاجئة .

وتمثل قصة (سايمون إير) الإطار العام للمسرحية الذى ينتظم الحبكتين السابقتين ويربطهما . فالحبيب (رولاند) فى الحبكة الأولى يهرب من الجيش المسافر إلى فرنسا ، ويتنكر كإسكافى هولندى ، ويلتحق بالعمل عند (سايمون إير) حتى يتمكن من الوصول إلى مخبأ حبيبته والهرب معها . ويلعب (سايمون إير) دور الجنية الطيبة فى القصص الشعبى ليحقق النهاية السعيدة لقصة الحب ، فيجعل الملك يتدخل شخصيا لإتمام الزواج ومصالحة الطبقتين المتصارعتين المتمثلتين فى الأب البرجوازى والعم الأرستقراطى .

وفى الحبكة الثانية يعود الإسكافى الفقير (رالف) من الخدمة العسكرية ليستأنف عمله فى حانوت (سايمون إير) وهناك يساعده زملاؤه من الإسكافيين فى العثور على حبيبته وزوجته (جين) وتخليصها من براثن البرجوازى الثرى (هامون) ، بل انهم أيضا ينجحون فى تغيير (هامون) الذى يعترف بخطئه فى النهاية ويمنح (رالف) وزوجته قدرا كبيرا من المال تكفيرا عن ذنبه بحيث تتم المصالحة أيضا بين طبقة العمال والطبقة البرجوازية بعد أن تمت المصالحة بين الطبقة البرجوازية والطبقة الارستقراطية فى الحبكة الأخرى .

ويهيمن الإسكافى (سايمون إير) على المسرحية بفلسفته المتفائلة ، وشخصيته المشرقة ، وروحه المرحة ، وفكاهاته التى تنشر على المسرحية فى مجموعها روحا من البهجة بحيث يصبح الجو العام أقرب إلى جو الكرنفال أو الاحتفال الشعبى منه إلى جو حياة لندن بعمالها وحرفييها كما كانت فى الواقع .

وتتجلى الروح الرومانسية فى تناول الواقع الاجتماعى فى المسرحية فى تصوير (ديكر) لهذه الشخصية المحورية . فالقارىء للمسرحية لا يجد فى (سايمون إير) أية ملامح واقعية محددة تجعله ممثلا واقعيا مقنعا لأصحاب رؤوس الأموال الصغيرة فى هذه الفترة ، بل يجد بطلا شعبيا مثاليا ، خفيف الظل ، لا تشوبه شائبة ، مرح كريم ، عطوف ، يتوهج بحب الحياة والرغبة فى إسعاد الجميع . ويبرز هذا خاصة فى مشهد الوليمة الذى ينهى المسرحية ، والذى تتم فيه المصالحة الاجتماعية بزواج الأرستقراطى من بنت الطبقة المتوسطة بحضور الملك ومباركته ، وبحضور جميع الإسكافيين ، باعتبارهم ممثلين لطبقة العمال ، ومشاركتهم فى هذا الاحتفال .

ورغم أن المسرحية قد تبدو فى ظاهرها ، ولأول وهلة ، تقدمية المضمون ، تمجد طبقة العمال من ناحية وتشجع الرأسمالية الصغيرة الناشئة من ناحية أخرى ، وتدعو إلى السلام الاجتماعى وتآزر الطبقات لمصلحة الوطن القومية التى تتمثل فى الحرب ضد عدو أجنبى هو فرنسا — تلك الحرب التى يشترك فيها الأرستقراطى والعامل جنبا إلى جنب ، رغم كل هذه المضامين الإيجابية الظاهرية ، إلا أن المسرحية لا تلبث ان تكشف من داخلها عن زيف الرؤية التى تعرضها وذلك من خلال الشخصية المحورية فى المسرحية وهى شخصية الإسكافى — صاحب العمل (سايمون إير) .

إن هذا البطل البرجوازى الصغير يصعد إلى طبقة الحكام عن طريق الثروة أساسا ، لا عن طريق العمل أو الكفاءة ، وهو يحصل على الثروة لا عن طريق العمل بل عن طريق صفقة تجارية ناجحة (أى مضاربة مالية) تنقله من طبقة العمال إلى طبقة التجار الأثرياء (Businessmen) . وبمجرد حصوله على هذه الثروة يتخلى عن مهنته كإسكافى ليفرغ للعبة السياسية فيتقرب إلى الملك والعمال فى آن واحد عن طريق اقامة الولائم (أى الرشوة المستترة — عملا بالمثل الشعبى القائل " إطعم الفم تستحى العين ") ، ويقوم بدور المهرج والوسيط للملك ليخدم مصالح الطبقة التى ارتفع إلى مصافها — فهو يحقق مكسبا لعمدة لندن السابق قد يفيده هو شخصيا باعتباره عمدة لندن الحالى — اذ هو ينجح فى إتمام زواج بين ابنة عمدة لندن السابق الذى صعد إلى هذه الرتبة مثله عن طريق التجارة وبين واحد من أفراد طبقة الحكام الأرستقراطية .

ولا نبالغ إذا قلنا أن هذه المسرحية — فى أحد جوانبها — تؤرخ لبداية تحالف البرجوازية الصاعدة مع الطبقات الأرستقراطية القديمة للسيطرة على الشئون الاقتصادية والسياسية — ذلك التحالف الذى طفا إلى السطح عام ١٦٦٠ حين استدعى البرلمان الانجليزى الذى كان يقوده أعيان هذه الطبقة الملك تشارلز الثانى من المنفى فى فرنسا ليستأنف الحكم الملكى بعد الثورة الجمهورية التى قادها نفس البرلمان ، ذلك التحالف الذى بلغ أوجه فى التزاوج المتزايد بين الطبقتين — طبقة النفوذ والألقاب وطبقة المال — فى أواخر القرن السابع عشر .

أما طبقة العمال ، وهم الإسكافيون فى هذه المسرحية ، فتظل بمعزل عن الطبقتين إذ ما تكاد العاملة (جين) تبدأ فى الصعود إلى الطبقة الوسطى حتى يعود زوجها ليعيدها إلى مكانها كواحدة من بنات الطبقة العاملة ، بحيث يبدو وكأن المسرحية تعارض بصورة مستترة تزاوج العمال مع طبقات أعلى بينما تحبذ هذا بالنسبة للطبقة المتوسطة من أصحاب رؤوس الأموال .

وربما كانت هذه الرسالة السلبية المستترة التى ضمنها ديكر (وكان من أبناء الطبقة المتوسطة ، يعتنق أحلامها ومخاوفها) ثنايا عمله رغما عنه هى التى حدت بكاتب آخر من الطبقة الأرستقراطية — هو (فرانسيس بومونت) — إلى كتابة مسرحية بعنوان **فارس يد الهاون** سخر فيها من القيم البرجوازية الأنانية المتقنعة بالغيرية والمرح فى مسرحية **أجازة الإسكافى** ، وكشف القناع عنها بطريقة ماكرة حين صور ثورة التاجر البرجوازى حين تقع ابنته فى حب عامل فقير ، ولكن لهذا حديث آخر .

والقارىء لتاريخ مدينة لندن الاجتماعى والاقتصادى فى فترة التحول هذه من القرن السادس عشر إلى القرن السابع عشر يكتشف مدى زيف الصورة التى رسمها (توماس ديكر) لواقع حياة طبقة العمال من صبية الحرفيين فى لندن . لقد صور (ديكر) حياتهم تصويرا مثاليا جميلا ينتصر فيه صاحب العمل لصبيته ضد زوجته ، بل ويهبهم حانوته بعد ثرائه المفاجىء . ولكن حقيقة الأمر هى أن نظام " المعلم والصبى " فى هذه الفترة كان ينطوى على قدر كبير من القهر والعبودية — إذ كان القانون يقف دائما إلى جوار صاحب العمل ولا يعاقبه إذا أساء معاملة " صبيه " ولكن يطارد الصبى ويضطهده اذا هرب من مخدومه . وكان صبية الحرفيين يقومون بين الحين والآخر بمظاهرات عنيفة احتجاجا على هذا النظام الذى كان يمتلك فيه

صاحب العمل الصبى جسدا وروحا لفترات طويلة تربو على عشرة أعوام . لقد تجاهل (توماس ديكر) حقائق هذا النظام المريرة وصور مجموعة من العمال فى حالة من السعادة والوفاق الخياليين مع صاحب العمل .

وقد قدمت مسرحية أجازة الاسكافى لأول مرة فى البلاط الملكى عام ١٥٩٩ فى احتفالات أعياد الميلاد . وربما فسر هذا رنة الوطنية التى تسودها ، ومحاولة كاتبها تأكيد قيمة الوطنية فوق الصراعات والانتماءات الطبقية ، وتصويره للملك باعتباره المرجع الأول والأخير فى حسم هذه الصراعات .

ومن الجدير بالذكر أن (توماس ديكر) قد اعتمد فى تناوله لحياة الإسكافيين على كتاب (توماس ديلونى) الحرفة المهذبة (The Gentle Craft) الذى نشر عام ١٥٩٧ . ومن المرجح أيضا أنه قد استقى فكرة قصة الحب بين (روز) و(ليسى) من الكوميديا الرومانسية التى كتبها (روبرت جرين) عام ١٥٨٨ بعنوان الراهب بيكون والراهب بانجى التى يتزوج فيها أحد أفراد الطبقة الأرستقراطية من فلاحة جميلة تدعى (مارجريت) فى احتفال كبير ينهى المسرحية ويحضره الملك والفلاحون النبلاء .

ورغم تشابه المسرحيتين فى الروح الرومانسية الاحتفالية المرحة إلا أن مسرحية (جرين) التى تدور أحداثها فى القرن الثالث عشر فى جو ريفى رعائى يجعلها أشبه بالحدوتة الشعبية لا تحمل رنة الزيف التى بطنت جو المرح والاحتفال فى مسرحية (ديكر) الواقعية ، ربما لأن (جرين) لم يحاول أن يدعى ضمنا أنه يؤرخ لواقع اجتماعى تاريخى حقيقى محدد . لقد تجنب (جرين) الواقعية تماما ، وصاغ مسرحيته فى جو الحدوتة الشعبية المليئة بالسحر والمعجزات والطقوس والثيمات الشعبية التى لا تنتمى إلى زمان أو مكان محددين بحيث جاءت الفلاحة (مارجريت) فى مسرحيته لا رمزا تاريخيا واقعيا طبقيا للفلاحين ، بل رمزا دينيا مطلقا وشاملا للعذراء المقدسة — أى السيدة مريم عليها السلام .

ولكن الغلالة الرومانسية المثالية المفتعلة التى يحاول (ديكر) أن يضفيها على واقعه الاجتماعى المعاصر فى مسرحيته أجازة الإسكافى لا تنجح فى إخفاء التوترات التاريخية الحقيقية التى عجت بها تلك الفترة — تلك التوترات التى تطل بوجهها بين الحين والآخر لتمزق قناع الحل الرومانسى المثالى الاحتفالى فى لمسات مؤلمة

صادقة تفلت من المؤلف لعل أبرزها معاناة الجندى العائد (رالف) الذى يساق إلى الحرب مرغما فى بداية المسرحية ، وعندما يعود يجد أنه قد فقد زوجته لأن زوجة رئيسه ومعلمه صاحب العمل قد طردتها لا لسبب سوى اعتزازها بكرامتها .

- ٤ -

فــارس يـد الهـــاون والمســـرح المســـرح

يرتبط التجريب فى المسرح — بمعنى التعديل والتجديد فى الأشكال الفنية بحثا عن صيغة مسرحية جديدة — ارتباطا وثيقا بمراحل التغير الاجتماعى الذى عادة ما ينتج عن تحول اقتصادى تكنولوجى يؤدى بدوره إلى تحول فكرى ثقافى . فالأشكال الفنية القائمة فى فترات الاستقرار لا تلبث أن تتعدل أو تتغير تحت وطأة ظرف تاريخى جديد يعدل الرؤية السائدة للعالم .

ولقد شهد القرن العشرين كما من التجريب فى الفن لم تشهده القرون السابقة فى تاريخ الحضارة البشرية مجتمعة ربما لأن القرن برمته يمثل مرحلة انتقال بين مرحلة كاملة من الحضارة الانسانية ومرحلة أخرى لا يعلم كنهها وأبعادها إلا الله — إذ قد تكون فجرا جديدا ، وقد تكون النهاية .

ووسط خضم التيارات التجريبية العديدة فى مجال المسرح فى القرن العشرين يلمح الدارس سمتين لا تلبثا أن تتكررا من تجربة إلى أخرى ومن تيار إلى آخر وهما السخرية الشاملة أولاً ، ثم تجاهل عنصر الايهام المسرحى ثانيا — ونقصد به محاولة إقناع المتفرج إقناعا مؤقتا بالاندماج مع خشبة المسرح واعتبار ما يراه واقعا حقيقيا حياتيا لا وهما فنيا مفتعلا . ومهما اختلفت التجارب الفنية والتيارات الفكرية التى تساندها من عبثية إلى ملحمية إلى تكعيبية بيرانديللية (نسبة إلى الكاتب الايطالى لويجى بيراندللو)[1] يجد القارىء دائما عنصرى السخرية وكسر الإيهام مع اختلاف

توظيفهما لخدمة الهدف الذى يرمى اليه الكاتب . لذلك يميل النقاد والدارسون الآن إلى اطلاق صفة (الميتاثييتر) (metatheatre) أو " الميتامسرح " على كل دراما القرن العشرين — وهى تعنى المسرح الممسرح أى المسرح الذى لا يحاكى الواقع أو يتقنع به بل يؤكد هويته كلعبة مصطنعة ويتخذ موضوعه الأساسى طبيعة اللعبة المسرحية ذاتها . ورغم أن لفظة الميتاثييتر هذه قد ظهرت فى الستينيات إلا أن فكرة المسرح الممسرح قد ظهرت منذ بداية القرن العشرين فى كتابات نيكولاى إيفرينوف فى روسيا مثل المسرح كمسرح والمسرح لذاته والحياة كمسرح والتى أكد فيها جميعا ضرورة اتجاه المسرح إلى المسرحة .

وقد يعتقد البعض أن مبدأ كسر الايهام الذى يتضمن تأكيد ما نسميه بمسرحية المسرح — أى تأكيد حقيقته كعرض مسرحى مفتعل يخضع لتقاليد الفن — ولا يحاكى واقعا خارجيا بل يقدم واقعا مصطنعا بديلا — هو سمة جديدة لم تشهدها الدراما من قبل . ولكننا نجد فى المسرح الإنجليزى ، فى فترة مفترق الطرق بين الحضارة التى قامت على الإقطاع حتى بداية القرن السابع عشر والحضارة التى اعتمدت على التجارة والصناعة منذ ذلك الوقت — نجد فى فترة الانتقال هذه ثراء فى التجارب الدرامية يتضمن مثالا مبكرا على شكل مسرحى يستحضر إلى الذهن مسرحيات بيراندللو ثلاثية المسرح فى المسرح وست شخصيات تبحث عن مؤلف . ففى مسرحية غريبة بعنوان فارس يد الهاون الحارقة التى كتبها المؤلف المسرحى (فرانسيس بومونت) نرى عملا دراميا يعتمد أساسا فى تكوينه على السخرية التى تتناول بالنقد الفن والحياة معا ، وعلى عنصرى الإرتجال المنظم والتداخل المقصود بين خشبة المسرح وصالة المتفرجين بحيث تتأكد من خلال العرض حقيقة المسرح كلعبة مفتعلة مؤقتة .

فرانسيس بومونت مسرحية فارس « يد الهاون » الحارقة :

يقترن اسم (فرانسيس بومونت) (١٥٨٤ — ١٦١٦) فى تاريخ المسرح الانجليزى باسم كاتب آخر هو (جون فلتشر) (١٥٧٩ — ١٦٢٥) ، وذلك لأنهما اشتركا معا فى تأليف ما يقرب من خمسين مسرحية مما قد يوحى للبعض بأن تعاونهما فى مجال الكتابة للمسرح استمر حياة كاملة — خاصة وان الكاتبين كان يجمعهما

توافق فكرى نبع من انتمائهما إلى الطبقة الأرستقراطية على عكس الغالبية العظمى من كتاب المسرح الاليزابيثى الذين كانوا ينتمون إلى الطبقة المتوسطة .

انحدر (فرانسيس بومونت) من أسرة عريقة فى مقاطعة (ليستر) وكانت أمه تنتمى إلى طبقة النبلاء ولم يلبث (بومونت) بعد حين ان تزوج من فتاة ثرية من مقاطعة (كنت) وهجر الكتابة للمسرح التجارى وقصر كتاباته الدرامية على العروض الترفيهية للبلاط الذى عاش فى ظله حتى موته . أما (فلتشر) فكان أيضا وثيق الصلة بالبلاط والنبلاء إذ كان أبوه الراعى الدينى الخاص للملكة إليزابيث الأولى وكان ينعم بمنصب اسقف مدينة لندن .

ولكن رغم هذا التشابه فى الفكر والمزاج والنشأة والانتماء الطبقى الا أن فترة التعاون بين (بومونت) و(فلتشر) فى الكتابة المسرحية لم تستمر أكثر من خمس سنوات فقط — فى الفترة من ١٦٠٨ إلى ١٦١٣ . ورغم الاقتران الوثيق بين اسميهما لكثرة انتاجهما المشترك الا أن المسرحية الوحيدة التى قدر لها أن تخلد على خشبة المسرح الانجليزى بعد موتهما كانت مسرحية كتبها (بومونت) وحده (فى رأى الغالبية العظمى من الباحثين) قبل بداية تعاونه مع (فلتشر) بأقل من عام وهى مسرحية . فارس " يد الهاون " الحارقة التى عرضت لأول مرة عام ١٦٠٨ ومثلها فريق أطفال كتدرائية سانت بول[٢] .

والمسرحية تصور فى البداية مجموعة من الممثلين على وشك البدء فى تقديم عرض مسرحى يدور حول قصة غرام بين فتاة من الطبقة المتوسطة هى (لوسى) وفتى من الطبقة العاملة المعدمة هو (جاسبر) الذى يعمل مساعدا لوالدها فى تجارته . ولكن ما إن تشرع الفرقة المسرحية فى التمثيل حتى يتدخل واحد من المتفرجين ، ومهنته " بقال " ويشار اليه فى المسرحية بكلمة " مواطن " فقط ويطلب هو وزوجته من الفرقة أن تقدم لهما مسرحية من النوع البطولى الذى يمتلىء بالمغامرات الرومانسية ، على أن يقوم بدور البطولة فيها مساعد البقال أو " صبيه " (رالف) وذلك لتمجيد تجار وبقالى لندن ورفعهم إلى مصاف الأبطال أسوة بالملوك والنبلاء .

وتنزل الفرقة على رغبة المتفرج على شرط أن يسمح لهم بتقديم مسرحيتهم أيضا . ويبدأ العرض الذى تتداخل فيه الحبكتان : الحبكة التى تدور حول التاجر الثرى (فنشرويل) (ومعنى الاسم صاحب الصفقات الناجحة أو أبو السعد) وابنته

وحبيبها الفقير (جاسبر) والتى تلتزم بالاطار الواقعى ، والحبكة الثانية التى تصور بطولات الفارس المغوار صبى البقال (رالف) الذى يرتدى زى فرسان العصور الوسطى ويحمل على درعه شارة البقالين — وكانت المدق الذى يستخدمونه فى صحن التوابل قبل بيعها .

وتستحضر مغامرات الفارس — البقال (رالف) إلى الذهن مغامرات بطل (سرفانتيس) فى رواية دون كيشوت بصورة قوية ترجح أن (بومونت) قرأ رواية (سرفانتيس) أو على الأقل الجزء الأول منها . ورغم أن الترجمة الانجليزية لهذا الجزء نشرت عام ١٦١٢ — أى بعد كتابة المسرحية إلا انه من المحتمل أن بومونت اطلع على المخطوط قبل نشره[٣] .

وتتطور المسرحية إلى نهايتها السعيدة من خلال تشابك المغامرات " الدون كيشوتية " مع قصة الحب الواقعية ، وتعليق البقال وزوجته ، اللذين يلعبان دور المتفرج والكورس فى آن واحد ، عبر عدد هائل من المفارقات الكوميدية التى تنتج عن تداخل وتقاطع عدة مستويات من الايهام المسرحى : فهناك الممثلون الحقيقيون الذين يدعون أنهم ممثلون وهميون فى مسرحية تصور فرقة مسرحية على وشك البدء فى العرض ، وهناك المتفرجون الحقيقيون (الجمهور الاليزابيثى فى المسرح) والمتفرجون الوهميون (البقال وزوجته) ، وهناك المسرحية الحقيقية التى يزمع الممثلون الحقيقيون تمثيلها وهى مسرحية فارس " يد الهاون " . وهناك المسرحية الوهمية التى يدعى الممثلون الوهميون إزماعهم على تمثيها وهى قصة " التاجر فنشرويل " وهناك أيضا المسرحية المفتعلة الأخرى التى يطالب بها البقال وزوجته واسمها أيضا فارس " يد الهاون " .

وتتقاطع هذه المستويات بصورة دائمة : فمن ناحية يتدخل المتفرجان الوهميان وهما البقال وزوجته بين الحين والآخر فى تحديد مسار الواقع المسرحى الحقيقى والمفتعل فى آن واحد — كما يحدث مثلا عندما يتدخل البقال ليعدل الحبكة أو لاضافة مشاهد جديدة رغم أنف الفرقة ، أو عندما تصر زوجته على اعطاء أحد الشخصيات وصفة بلدية مضمونة لعلاج جروحه بعد أن أصيب فى شجار ، أو عندما تحاول تهدئة روعه الذى لا يزيد عن كونه تمثيلا ، أو عندما تتدخل لتدفع حساب الفندق للفارس المفلس (رالف) لتنقذه من علقة ساخنة يتوعده بها صاحب الحانة فى المسرحية .

ومن ناحية أخرى ينتج عدد كبير من المفارقات الضاحكة عندما يتقاطع زمن القصة الواقعية الأولى بلغته وقيمة — وهو زمن عرض المسرحية — مع زمن القصة البطولية الرومانسية — وهو زمن العصور الوسطى بلغته وقيمه كما صورها الأدب . ففى أحد المشاهد مثلا يلتقى الفارس رالف فى ترحاله بوالدة العامل (جاسبار) وهى سيدة سليطة اللسان فيخاطبها بإجلال شديد ويعدها بالحماية وكأنها فتاة ضعيفة مهيضة الجناح فى قصة رومانسية . وعلى الفور تعلق زوجة البقال على اسلوبه المهذب وتقارنه بالاسلوب الفظ الذى يستخدمه الرجال فى مخاطبة النساء فى الواقع ، ثم تتوجه بالحديث إلى والدة جاسبار العجوز وتعطيها وصفة بلدية لعلاج تورم القدم الذى يعانى منه ابنها . وفى مشهد آخر تحاول ابنة التاجر (لوسى) الهرب مع (جاسبر) للزواج ويلتقى بهما الفارس المغوار (رالف) فى الغابة فيتصور أن (جاسبر) قد اختطفها فيحاول باعتباره نصيرا للضعفاء أن يتدخل لانقاذها وتنشب معركة بينه وبين (جاسبر) يكون نصيب الفارس المنقذ فيها " علقة " ساخنة .

ويحاول الفارس — صبى البقال طوال المسرحية أن يضفى جو العصور الوسطى الأسطورى كما صوره الأدب على واقع مدينة لندن المعاصر . فنجده يخاطب صاحب الفندق وكأنه فارس من فرسان المائدة المستديرة ، ثم نراه يقتحم كهفا مفزعا هو فى حقيقة الأمر مجرد صالون حلاقة ، ليعاقب الحلاق باعتباره ماردا ضخما يقوم بتعذيب ضحاياه بالآت تعذيب جهنمية هى المشط وموس الحلاقة .

وإذا حاولنا توصيف هذه المسرحية الغريبة الممتعة (التى تبشر بمسرح بيراندللو قبل ظهوره بأكثر من ثلاثة قرون ، وتجسد أفكار أفرينوف الثورية عن مسرحية المسرح فى بداية هذا القرن) اعتمادا على محاور ثلاثة هى : علاقتها بالتراث المسرحى وتقاليده الفنية من ناحية ، وعلاقتها بالمجتمع الذى كتبت فى ظله من ناحية أخرى ، ثم علاقتها بالمؤلف نفسه من جهة ثالثة ، وجدنا أنها على المحور الأول تطور عددا من الحيل الفنية المعروفة فى عصرها مثل " المسرحية داخل المسرحية " (وهى حيلة نجدها على سبيل المثال فى مسرحية هاملت لشكسبير ومسرحية حدوتة من حواديت العجائز لجورج بيل) كذلك تستخدم المسرحية تكنيك الحبكة الثنائية الذى نجده فى معظم مسرحيات هذه الفترة وتستخدم أيضا أسلوبا مسرحيا ساخرا قديما يعود إلى عصر الدراما اليونانية وهو (البرلسك)وتجعل منه المبدأ العام فى الصياغة المسرحية .

والبرلسك لفظة مشتقة من الكلمة الايطالية (Burlesco) المشتقة من فعل (Burla) بمعنى يسخر أو يتفكه . وهى كمصطلح أدبى تعنى عرضا مسرحيا ترفيهيا

يسخر من التقاليد والأعراف الفنية فى العصر عن طريق محاكاتها محاكاة ساخرة كاريكاتورية — أى مبالغ فيها إلى حد التسفيه[٤] .

ولعلنا نجد أول مثال على هذا الاسلوب المسرحى فى المسرحيات الساتورية الساخرة التى كانت تعقب العروض التراجيدية فى المسرح اليونانى [إذ كان على كل مؤلف ان يقدم ثلاث مسرحيات تراجيدية تعقبها مسرحية فكاهية يظهر فيها بطل أسطورى يتعرض للسخرية من قبل كورس نصفه رجل ونصفه عنزة أو حصان) . وقد استخدم أريستوفان البرلسك فى بعض مسرحياته الكوميدية ، كذلك كتب يوريبيديس مسرحية من هذا النوع بعنوان الكوكولوبس (The Cyclops) (كناية عن المخلوقات الأسطورية ذات العين الواحدة فى منتصف الرأس) .

وفى العصر الاليزابيثى نجد مشاهد من نوع البرلسك فى مسرحية حلم ليلة صيف لشكسبير مثلا (١٥٩٥) حين يقدم الحرفيون مأساة " بيراموس وثيسبى " فى احتفال زواج الأمير ويقدمون عرضا بالغ الهزل يتضمن سخرية عميقة من المبالغات المأساوية . ولعل (بومونت) كان أول كاتب مسرحى يؤلف مسرحية كاملة فى اللغة الانجليزية اعتماداً على اسلوب البرلسك وهى المسرحية التى نعرض لها الآن . وقد حذا حذوه فيما بعد ريتشارد فيليار فى مسرحية البروفة (١٦٧١) ، ثم الكاتب المسرحى (جون جاى) فى مسرحية أوبرا الشحاذ (١٧٢٨) (التى اعتمد عليها بريخت فى مسرحية أوبرا الثلاثة بنسات ثم نجيب سرور فى مصر فى مسرحية اوبرا الشحاذين) ، وكذلك حذا حذوه هنرى فيلدنج فى مسرحية عقلة الصباع (١٧٣٠) ومسرحية وجه المؤلف (١٧٣٤) والمؤلف الشهير (ريتشارد برنسلى شريدان) فى مسرحية الناقد (١٧٧٦) ثم هـ . جـ . بايرون (وهو غير الشاعر الشهير جورج نويل بايرون) فى مسرحية أخوان من كورسيكا عام (١٨٦٩)[٥] .

وفى الولايات المتحدة الأمريكية اكتسب اللفظ دلالة مغايرة بعض الشيء فى منتصف القرن التاسع عشر فأصبحت كلمة برلسك تشير إلى فصول كوميدية ترفيهية ساخره تنتمى إلى نوعية عروض مسرح المنوعات وتتسم بالاباحية فى الكلمة والاشارة . وقد بلغت هذه العروض قمة ازدهارها فى أمريكا قبل الحرب العالمية الأولى ولكنها توارت عن الساحة المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية .

وفى مسرحية فارس « يد الهاون » يستخدم (بومونت) البرلسك كأسلوب الطرح الدرامى الأساسى ، ويوظفه من خلال تكنيك المسرحية داخل المسرحية الذى يحتوى الحبكة الثنائية ليسخر بطريقة غير مباشرة من الأحوال الاجتماعية فى عصره وذلك عن

طريق السخرية المباشره من الأشكال الفنية الجديدة التى نبتت فى ظل القوة المتزايدة للطبقة المتوسطة والتغيرات الاجتماعية والفكرية التى صاحبت ازدهارها .

وينقلنا هذا إلى الحديث عن المحورين الثانى والثالث معاً فى تناولنا لهذه المسرحية وهما علاقة النص بالظرف التاريخى الذى كتبت فيه من ناحية ، وعلاقتها بمؤلفها من ناحية أخرى ــ لقد كان (بومونت) كما ذكرنا آنفاً ينتمى إلى الطبقة الأرستقراطية التى بدأت قوتها المالية فى التدهور مع انحسار نظام الاقطاع . وكان من الطبيعى أن تحس هذه الطبقة بالخطر أمام ازدياد سيطرة الطبقة المتوسطة على اقتصاد البلاد . لذلك لم يرحب (بومونت) كواحد من أبناء هذه الطبقة بالقيم الاجتماعية الجديدة التى أتت بها الطبقة البرجوازية والتى كانت تهدف إلى ترسيخ ثقة هذه الطبقة بنفسها وبقدرتها على الوصول إلى مقاليد الحكم . كذلك لم يرق لبومونت اتجاه المسرح إلى اعتناق قيم هذه الطبقة والدعوة لها عن طريق التراجيديات الواقعية التى اكتسبت شعبية كبيرة لتعرضها للحياة الأسرية للطبقة المتوسطة بدلاً من حياة الملوك والأمراء ، وعن طريق الكوميديات الواقعية ــ الرومانسية الجديدة التى كانت تحتفل بهذه الطبقة الجديدة وترفع أفرادها إلى مصاف الأبطال الرومانسيين .

لذلك اختار (بومونت) فى مسرحيته أن يحاكى فى الحبكة الواقعية فى مسرحيته مسرحية **أجازة الاسكافى** التى كتبها (توماس ديكر) ليمجد الطبقة المتوسطة عام ١٥٩٩ . وعن طريق هذه المحاكاة التى تلتزم بأسلوب البرلسك ، وتستبدل قصة الغرام بين ابنة بقال وأرستقراطى بقصة غرام بين ابنة تاجر وعامل فقير ، يصب (بومونت) سخريته اللاذعة على القيم الاجتماعية الجديدة التى كانت تدعو إلى التزاوج بين الطبقات استناداً إلى مفهوم الحب الرومانسى الجديد .

وفى الحبكة الثانية التى صاغها على نهج مغامرات (دون كيشوت) ، والتى يقوم فيها بدور الفارس المغوار صبى البقال رالف ، يحاكى بومونت مسرحية شهيرة أخرى فى تلك الفترة وهى مسرحية لتوماس هيوود بعنوان أربعة من صبية الحرفيين من لندن جعل فيها المؤلف هذه الشخصيات المتواضعة تقوم بمجموعة من المغامرات الرومانسية العجيبة .

وعن طريق البرلسك ــ أى المحاكاة الساخره الكاريكاتيوريه لمسرحية (هيوود) ينتقد (بومونت) تطلعات الطبقة المتوسطة إلى البطولة التى ظلت حكراً على الأرستقراطية فى المسرح . ولا يكتفى (بومونت) بهذا ، بل يستخدم البرلسك أيضاً ليعبر عن احتقاره للذوق الفنى لهذه الطبقة التى كانت تهوى الاثارة والعنف ، وتقبل على مشاهدة مسرحيات الانتقام (Revenge Tragedies) التى تمتلىء بمشاهد

التعذيب والعنف وسفك الدماء ، إلى جانب ظهور الأشباح بين الحين والآخر[٦] ، فنجده هنا يضع على لسان صبى البقال (رالف) مقاطع من حديث الشبح فى مسرحية (توماس كيد) الشهيرة المسماة التراجيديا الأسبانية (Spanish Tragedy) وكانت من أحب تراجيديات الانتقام إلى قلوب رواد المسرح آنذاك . كذلك يسخر من موضوع الانتقام حين يجعل العامل (جاسبار) فى الحبكة الواقعية يتظاهر بالرغبة فى قتل حبيبته (لوسى) انتقاماً من أبيها ــ وذلك ليختبر صدق حبها له ، ثم يجعل (جاسبار) بعد ذلك يتنكر فى شكل شبح من الأشباح القلقة المألوفة فى تراجيديات الانتقام ليطارد والد (لوسى) التاجر (فنشرويل) ويعذبه بعد أن أوهمه أنه انتحر حزناً على فقد حبيبته . وفى كل هذه المشاهد يفجر البرلسك كماً هائلاً من الفكاهة .

وعلى تميزها الفنى وجدتها فقد فشلت مسرحية فارس « يد الهاون » فشلاً ذريعاً عند عرضها لأول مرة عام ١٦٠٨ ربما لأنها خالفت التيار الفكرى السائد فى وقتها وطرحت رؤية نقدية ساخرة له فضحت جوانب الزيف فيه . أضف إلى ذلك أن المسرحية بمستوياتها المتعددة المتداخلة واسلوبها المركب فى السخرية من الحياة عن طريق السخرية من الفن ، وبتأكيدها على مسرحية العرض المسرحى كانت بلا شك تمثل تجربة درامية جديدة وغريبة على متفرج القرن السابع عشر ، وإن اصبحت مألوفة لدى متفرج القرن العشرين . وربما لهذا السبب ــ أى لصبغتها التجريبية المعاصرة ــ لاقت هذه المسرحية نجاحاً باهراً عند عرضها على مسرح الكوكبيت (Cockpit) التجريبى فى حى المسارح الشهير درورى لين بلندن عام ١٩٥٣ .

- ٥ -

الواقـعية والتراجـيديا في المســرح الالــيزابيثى

١ـ التراجيديا العائلية

فى معرض حديث سابق عن الواقعية فى المسرح الاليزابيثى قدمنا للقارىء نبذة عن كوميديا المدينة التى تناولت حياة أهل مدينة لندن فى تلك الفترة تناولاً واقعياً . ولكن الواقعية لم تقتصر على الكوميديا فقط فى المسرح الاليزابيثى بل نجحت فى أن تغزو معاقل التراجيديا التى حاولت التقاليد الموروثة من اليونان والرومان (والتى آزرها وغذاها نقاد عصر النهضة) أن تبقيها فى معزل عن الواقع ، فى إطار التاريخ والاسطورة . إذ يجد القارىء لمسرحيات هذه الفترة نوعاً جديداً من الدراما يغزو المسرح ، وهو النوع الذى اصبح يعرف باسم التراجيديا العائلية أو المنزلية (Domestic Tragedy)[١] .

والتراجيديا العائلية هى أساساً مسرحية تطرح فى إطار الواقع المعاصر للكاتب صراعاً عائلياً ــ أى بين أفراد أسرة واحدة ينتهى نهاية فاجعة . ومما لا شك فيه أن العلاقات الأسرية كانت دائماً ، وبطبيعة الحال حيث أن كل فرد هو نتاج أسرة حق فى الاساطير) تشكل عنصراً هاماً ، بل وركناً أساسياً فى التراجيديا منذ نشأتها . ففى ثلاثية الأورستيا المبكرة فى فجر الدراما اليونانية مثلاً ، نجد (ايسخيلوس) يتعرض لمجموعة من العلاقات الأسرية العنيفة المعقدة . فالملكة (كليتمنسترا) تقتل زوجها (أجاممنون) بالاشتراك مع عشيقها (أيجبتوس) متعللة بأنه قتل ابنتها (إفيجنيا) ليقدمها قرباناً للآلهة حتى ترسل الرياح اللازمة لرحيل سفنه إلى طرواده لاسترداد

(هيلينا) الجميلة التى اختطفها أو أغواها الأمير الطروادى (باريس) . ثم نرى ابنتها (إلكترا) تحث أخاها (أورست) على الانتقام لأبيها وقتل أمها فيفعل . وفى مسرحية يونانية قديمة أخرى - هى أوديب (لسوفوكليس) - نجد ابناً يقتل أباه ويتزوج أمه التى تنتحر عندما ينجلى لها الأمر . وفى المسرح اليونانى أيضاً نلتقى بزوجة تدعى (فيدرا) (فى نص للكاتب يوريبيديس) تقع فى غرام ابن زوجها وتسعى إلى علاقة محرمة ، ثم نرى (ميديا) (فى نص لنفس الكاتب) تشتبك فى صراع حاد مع زوجها الذى يود هجرها والزواج بأخرى بعد أن ضحت فى سبيله بكل شىء . وينتهى الأمر بأن تقتل أطفالهما انتقاماً منه .

ولكن رغم هذا التعرض المستفيض للعلاقات العائلية فى المسرح الكلاسيكى إلا أن القارىء لا يملك إلا أن يستشف اسلوباً عاماً يميز تناول العلاقات الأسرية فى هذه المسرحيات . ويمكننا تلخيص هذا الأسلوب فى الملامح التالية :

١ - أما الملمح الأول فهو طرح الصراع فى إطار التاريخ والأسطورة مع التزام البعد التام عن الواقع المعاصر .

٢ - وأما الملمح الثانى فهو أن أفراد العائلة فى هذه المسرحيات هم شخصيات عامة لهم بعد اجتماعى وسياسى واضح وهام . لذلك يجد القارىء أن الصراع يدور دائماً فى ساحة عامة لا فى منزل مغلق - أى أن صفة الخصوصية تنتفى عن الصراع : فنتيجة الصراع لا تلمس الفرد وحده أو العائلة فقط ، بل تؤثر فى الدولة والنظام الكونى .

٣ - وأما الملمح الثالث فهو استخدام المسرحيات الكلاسيكية للصراع العائلى كوسيلة لطرح صراع آخر له دلالة دينية أو ميتافيزيقية فى إطار من النظم القيمية الثابتة التى يتفق عليها الجميع . فاهتمام (ايسخيلوس) فى الأورستيا - على سبيل المثال - لا ينصب على علاقة الأزواج بالزوجات أو الآباء بالأبناء بالدرجة الأولى ، بل على صراع بين نوازع الفرد وأوامر الآلهة التى لابد من طاعتها . ورغم أن (يوريبيديس) يوصف دائماً بأنه كان أكثر الكتاب الكلاسيكيين ميلاً إلى الواقعية فى معالجة بطلات مسرحياته ، مثل (الكترا) و (فيدرا) و (ميديا) ، إلا أن واقعيته ظلت نفسية بالدرجة الأولى ، وحبيسة التاريخ والأسطورة .

وإذا نظرنا إلى مجموعة المسرحيات الإليزابيثية التى نطلق عليها توصيف التراجيديا العائلية ـ مثل مأساة مقاطعة يوركشير (١٦٠٦) وتحذير للفاتنات (١٥٩٩) و آردن : سيد مقاطعة فيفرشام (١٥٩١) وكلها مجهولة المؤلف (وإن كان بعض النقاد ينسبون الأخيرة للكاتب توماس هيوود) ، وكلها تحوى جريمة قتل من جراء الصراعات الأسرية والعلاقات الزوجيه ـ إذا نظرنا إلى هذه المسرحيات نجد أن الملامح التى ميزت أسلوب تناول الصراعات العائلية فى التراجيديات الكلاسيكية (والتى ذكرناها آنفاً) تنتفى منها تماماً : فالأبطال أفراد عاديون ، والاطار واقعى صرف ، والصراع عائلى بحت ، لا يؤثر فى الحياة العامة بل يظل تأثيره محدوداً بحدود الأسرة وإن حمل فى بعض الأحيان دلالات أخلاقية عامة ، والأحداث لا تخرج عن دائرة المنزل الذى يضم العائلة .

ولعل أبسط تعريف للتراجيديا العائلية هو ذاك الذى الذى طرحه هـ . هـ . آدمز فى دراسة بعنوان التراجيديا العائلية الانجليزية ، ووصف فيها هذا النوع من المسرحية بأنها مأساة تتعرض لحياة بشر عاديين ، وتدور أحداثها فى نطاق أسرة ، وتتخذ موضوعها العلاقات الأسرية بدلاً من شئون الدولة ، وتلتزم بالأسلوب الواقعى فى طرح الموقف .. أى بالواقع الاجتماعى المعاصر ، وتنتهى نهاية مؤلمة[٢] .

ويمضى آدمز فى دراسته هذه ليؤكد أن التراجيديا العائلية تمثل تطوراً طبيعياً لمسرحيات الأخلاق (الوعظية التعليمية) التى انتشرت فى القرن الخامس عشر فى أوروبا وكانت تصور صراع فرد عادى يرمز للإنسان وسط اغراءات وملذات الدنيا ، وتنتهى إلى ضرورة الحفاظ على الأخلاق . حقاً ، لقد استقت التراجيديا العائلية من هذه المسرحيات الأخلاقية ضرورة التمسك بالناموس الأخلاقى السائد حفاظاً على كيان الفرد والأسرة . ولكن ثمة اختلافاً أساسياً بين مسرحيات الأخلاق والتراجيديا العائلية فى أفضل صورها (كما نجدها فى مسرحية امرأة قتلتها الرحمة لتوماس هيوود) يغفل آدمز ذكره . ويتمثل هذا الاختلاف فى السمة التجريدية العامة التى التزمت بها مسرحيات الأخلاق فى طرح الصراع فهى لا تطرح واقعاً اجتماعياً فى لحظة تاريخية محددة يحوى بشراً يتصارعون ، بل كان المسرح فيها يعبر عن العالم برمته فى زمن غير محدد ؛ هو كل الأزمان ، أو اللازمن ، وكان الصراع فيها يدور بين بشر واحد يرمز للإنسانية جمعاء وبين الفضائل والرذائل المجردة التى يجسدها

الممثلون . لقد ساعد هذا الطرح التجريدى بصورة عامة على بلورة القيم الأخلاقية فى صورة مطلقة بعيداً عن الظروف الواقعية التى قد تضفى عليها ظلالاً من النسبية بحيث يلحظ القارىء لمسرحيات الأخلاق أنه كلما زادت جرعة الواقعية فى بعضها ــ خاصة فى المشاهد الكوميدية التى تخللتها ــ قلت صيغتها الوعظية ، وضعفت رسالتها التعليمية إذ أن الاهتمام فى هذه الحالة ينصب على الواقع الانسانى فى نسبيته لا على القيم المثالية فى إطلاقها وتجردها .

ان البعد عن التجريد ، والتأكيد على الواقع والعلاقات البشرية هو الملمح الذى يميز التراجيديا العائلية عن مسرحيات الأخلاق . فبينما تنحو مسرحيات الأخلاق الى التقرير وتبسيط المضامين انطلاقا من طبيعتها الوعظية التجريدية ، تميل التراجيديا العائلية بدرجات متفاوتة الى التساؤل والتشكك فى طبيعة المبادىء الاجتماعية والقيم الأخلاقية الموروثة التى تحكم العلاقات العائلية وذلك انطلاقا من تعاملها مع الواقع البشرى الذى يظل دائما يتأرجح بين المطلق والنسبى ، بين المثالى والواقعى ، ولا يمكن أن يرقى أبدا إلى المطلق المجرد ، بل يظل دائما نسبيا فى أحكامه وظروفه .

لذلك تقترب التراجيديا العائلية — حتى فى مراحلها الأولى فى العصر الاليزابيثى — اقترابا شديداً من المأساة الواقعية التى ظهرت فى أوروبا فى منتصف القرن التاسع عشر على أيدى الكاتب الألمانى فردريش هيبل وغيره . وفى الفصل الخاص بالواقعية فى كتابه **دراسات فى الأدب المسرحى** يتعرض د. سمير سرحان لهذا النوع من المسرحيات ويضرب مثالا بمسرحية **مريم المجدلية** (١٨٤٣) التى يصور فيها هيبل معاناة بطله أنطون عندما تسقط ابنته كلارا فريسة للغواية فيشعر بالعار ويفكر فى الانتحار لأنه لا يقوى على قتل ابنته درءاً للفضيحة ولا على مواجهة المجتمع — ولكن ابنته تقدم على الانتحار لتنقذه من عذابه . وبعد موتها يبدأ أنطون فى التساؤل والتشكك فى طبيعة القوانين الأخلاقية والمواضعات الاجتماعية التى أدت إلى أن تدفع ابنته حياتها ثمنا للحظة ضعف واحدة . " وعندما يتمزق أنطون فى نهاية المسرحية تمزقا شديدا بين مثاليته الأخلاقية المطلقة وبين معاناته العنيفة لانتحار ابنته " — كما يقول د. سمير سرحان ينطق بجملته الشهيرة وهى " لم أعد أفهم هذا العالم " وهى الجملة التى يعتبرها النقاد حدا فاصلا بين عالمين ، العالم القديم بقيمه

المطلقة والثابتة والعالم الحديث بقيمه النسبية والمتغيرة . وما حيرة أنطون فى فهم العالم عند هذا الحد الفاصل بين نظامين من القيم إلا دلالة على وقوع الفرد فريسة للمعاناة فى لحظة تاريخية من لحظات التغير الاجتماعى »[٣] .

ولقد كانت الفترة التى شهدت بزوغ التراجيديا العائلية فترة تغير اجتماعى شديد اصطرعت فيها القيم اليقينية التى انتمت إلى العصور الوسطى مع القيم التى طرحها عصر النهضة إذ شهدت الثورة اللوثرية البروتستانتينية فى الدين ، والثورة الجمهورية الانجليزية بعد قليل ، وثورات الفلاحين فى ألمانيا ، وبزوغ الطبقة المتوسطة من سكان المدن بعصاميتها ، وشخصيتها المتميزة ، وقوتها الاقتصادية ، وربما لهذا السبب ، وانطلاقا من الفكرة القائلة بأنه إذا تشابهت الظروف التاريخية عادة ما تتشابه الأشكال الفنية التى تنتجها ، اقتربت التراجيديا العائلية الانجليزية اقترابا شديدا من المسرحية الواقعية المأساوية — كما كتبها (هيبل) وغيره — التى وضعت التشكك فى مكان المركز من الدراما الحديثة .

الواقعية اذن والخصوصية ، والتشكك فى العرف الاجتماعى السائد هم العناصر الأساسية التى تميز النوع المسمى بالتراجيديا العائلية ، وكذلك المسرحية الواقعية المأسوية الحديثة ، عن مسرحيات الأخلاق من ناحية وعن التراجيديا الكلاسيكية من ناحية أخرى[٤] .

ويستدل القارىء على صحة هذا القول عند دراسة المسرحيات التى تناول فيها كتاب من القرن العشرين بعض التراجيديات الكلاسيكية القديمة فى أسلوب يتحلى بالواقعية والخصوصية ونسبية الأحكام بحيث تحولت فى أيديهم — بصورة طبيعية — من تراجيديات كلاسيكية إلى تراجيديات عائلية .

ولعل أوضح مثال فى هذا الصدد هو المعالجة الحديثة التى قام بها الكاتب المسرحى الأمريكى يوجين أونيل عام ١٩٣١ لثلاثية الأورستيا اليونانية التى أسماها الحداد يليق بإلكترا وطرحها طرحاً واقعيا من خلال أسرة أمريكية حديثة تعيش فى مقاطعة نيوانجلاند ، وركز فيها على تحليل العلاقات الأسرية فى خصوصية تامة متوخيا نظريات فرويد فى علم النفس فجاءت المسرحية نسخة متطورة منقحة ، أكثر عمقا وتركيبا ، وربما أقل سذاجة من التراجيديات العائلية الاليزابيثية ، ولكنها فى

نهاية الأمر تشترك معها فى الجنس الأدبى . وفى حديث قادم سنقدم للقارىء مثالا لهذا النوع من التراجيديا من العصر الاليزابيثى .

٢ ـ امرأة قتلتها الرحمة

يميل بعض النقاد فى معرض الحديث عن مسرحية عطيل لشكسبير إلى اعتبارها تراجيديا عائلية أكثر منها تراجيديا بالمعنى الكلاسيكى وذلك لتعرضها لموضوع يتكرر بصفة دائمة فى النوع المسمى بالتراجيديا العائلية وهو موضوع العلاقات الزوجية فى ظل الغيرة والشك والخيانة .(٥)

ولكن مسرحية عطيل تفتقر إلى المقومات الأساسية لهذا النوع من التراجيديا الذى ظهر فى العصر الإليزابيثى — والتى ذكرناها فى حديث سابق — وهى : واقعية طرح الصراع فى الزمان والمكان المعاصرين للكاتب ، والخصوصية فى التناول بمعنى فصل الأحداث عن الحياة العامة وأمور الدولة وحصرها فى إطار العائلة فقط ، ثم التساؤل والتشكك فى التقاليد السائدة التى تحكم العلاقات العائلية .

فمسرحية عطيل تجرى أحداثها فى مدينة البندقية فى زمن ماض ، وأبطالها شخصيات عامة لها بعد اجتماعى وسياسى هام ، وهى لا تناقش العرف السائد الذى يقضى بقتل الزوجة إذا خانت زوجها . فمصدر ندم عطيل فى النهاية وسبب انتحاره هو اكتشافه لبراءة زوجته . ولو كانت خيانتها قد تأكدت لما ساوره الندم لحظة على ما فعل . وأهم من هذا وذاك هو أن مسرحية عطيل فى نهاية الأمر لا تعالج موضوع الغيرة الزوجية كما شاع القول بل تطرق موضوعا أكثر عمقا وهو فكرة الاغتراب وتتخذ من الحبكة القديمة التى تقوم على الغيرة إطارا عاما تنسج من خلاله مأساة عطيل الحقيقية وهى تمزقه بين ثقافتين ومحاولة هذا الافريقى الانتماء إلى مجتمع أوروبى لا يفهم ثقافته وأعرافه . إن اغتراب عطيل فى مدينة البندقية هو الذى يجعله يتزوج ديدمونة الأوروبية البيضاء فى محاولة رمزية للتوحد مع هذه الثقافة الغربية . ولكن المحاولة تفشل لأن جهل عطيل بهذه الثقافة الغربية بمعناها الواسع يجعله فريسة سهلة لمؤامرات ياجو الذى يفسر له دلالات سلوك زوجته تفسيرا خاطئا بينما لا يملك عطيل أن يكذبه — فهو واحد من أبناء هذه الثقافة الغربية عليه . ان مسرحية عطيل لا تقدم دراسة فى العلاقات الزوجية كما تفعل التراجيديا العائلية عادة ، ولكنها

تستخدم العلاقات الزوجية لتطرح من خلالها مأساة الاغتراب الثقافى والمعاناة النفسية التى تصاحبه بحيث يصبح قتل ديدمونة وانتحار عطيل فى النهاية تجسيدا لفشل الانتماء على أحد المستويات الهامة .

مسرحية **عطيل** اذن لا تقدم نموذجا حقيقيا للتراجيديا العائلية . ولعل أفضل نموذج لهذا النوع من المسرحيات فى عصر شكسبير هو مسرحية بعنوان : **إمرأة قتلتها الرحمة** للمؤلف الاليزابيثى (توماس هيوود) .[٦]

ولم تكن مسرحية **إمرأة قتلتها الرحمة** هى التراجيديا العائلية الوحيدة التى كتبها (توماس هيوود) ، فقد اشتهر هذا الكاتب بغزارة انتاجه خاصة فى مجالى الكوميديا والمآسى العائلية ، وان لم يصلنا من انتاجه الشىء الكثير . ولعل أشهر مسرحية نعرفها له — عدا **امرأة قتلها الرحمة** — هى مسرحية بعنوان **الرحالة الإنجليزى** ، نسجها على نهج تراجيديته العائلية الأولى محاولا أن يكرر النجاح الواسع الذى لاقته — ولكن مسرحية **امرأة قتلتها الرحمة** تتميز عن مسرحية **الرحالة الانجليزى** ببنائها الدارمى المتوازن الذى مكن المؤلف من بلورة التراجيديا العائلية كنوع فنى متميز .

والمسرحية فى ظاهرها تعرض لموضوع الشرف فى ارتباطه بالعلاقات الجنسية ، ولكنها فى حقيقة الأمر تستخدم هذا الموضوع لتبرز من خلاله صراعا عنيفا بين مبدأى الانتقام والتسامح .

وتتشكل المسرحية عن طريق قصتين متزامنتين — على النهج الاليزابيثى — تربطهما علاقة تقابل وتضاد بحيث تعلق كل منهما على الأخرى وتثرى دلالاتها . فالحبكة الأولى تبدأ بحفل زواج ورحلة سعادة لا تلبث أن تتحطم على صخرة الخيانة من جانب الزوجة والصديق لتنتهى بموت ، بينما تبدأ الحبكة الثانية بحادثة تفضى إلى موت وتنتهى عبر خيانة الأصدقاء والأقرباء بحفل زواج . ففى الحبكة الأولى يتزوج السيد (فرانكفورد) وهو ثرى من الأعيان فتاة طيبة من أسرة رفيعة المقام هى (آن) . وتسير بهما سفينة الزواج آمنة حتى يستضيف الزوج صديقا مفلسا هو (ويندول) . ولا يلبث الصديق أن يقع فى غرام الزوجة ويطاردها حتى تستسلم له ، ثم ينكشف أمرهما عندما يسر خادم مخلص إلى الزوج المخدوع بما يعلم ، فيدبر حيلة للتأكد

من خيانتهما ويتظاهر بالسفر المفاجيء حتى يخلو لهما الجو ثم يعود بغتة ليفاجأهما في خلوة آثمة .

وفي الحبكة الثانية يقتل أحد الأعيان وهو السير (تشارلز ماونتفورد) أحد أعوان غريمه القديم السير (فرانسيس أكتون) في رحلة صيد فينتهز غريمه هذه الفرصة لينكل بعه فيطالب بفدية لا يستطيع (السير تشارلز) دفعها مما يودى به إلى السجن . ويتنكر له الأصدقاء والأقرباء في محنته باستثناء شقيقته (سوزان) التي تقف إلى جواره . ويحاول الغريم استغلال حاجة (سوزان) إلى المال فيحاول غوايتها ولكنها تتمسك بشرفها فيقع في غرامها ويدفع فدية أخيها دون علمها . وعندما يطلق سراح الأخ (سير تشارلز) ويعلم أن دائنه هو غريمه القديم تدفعه كراهيته له إلى الاصرار على دفع الدين بالوسيلة الوحيدة المتاحة له وهي التضحية بشرف شقيقته . ولكن (سوزان) ترفض وتهدد بالانتحار وهنا يتدخل الغريم ليطلب منها السماح والعفو وأن تكون زوجاه . وهكذا يؤكد (هيوود) في هذه الحبكة الثانية قيمة التسامح . وهذا التأكيد هو محور الحبكة الأولى الحقيقي .

إن تقليد الحبكة الثنائية الذى يلتزم به هيوود يمكنه من أن يطرح عن طريق سلوك العذراء (سوزان) فى الحبكة الثانية تعليقا على سلوك الزوجة (آن) فى الحبكة الأولى . ولكن مسرحية امرأة قتلتها الرحمة ليست مجرد حدوتة أو حدوتتين ، وليست مجرد دعوة إلى الزوجات لعدم خيانة الأزواج أو إلى الفتيات للتمسك بالشرف ، إذ لو كانت هكذا لما حققت — رغم واقعيتها وخصوصيتها — شرط التساؤل والتشكك فى القيم والأعراف السائدة الذى ذكرناه آنفا كأحد الملامح الأساسية للتراجيديا العائلية ، ولما اعتبرناها نموذجا لهذا النوع من الدراما .

إن المأساة الحقيقية التى يؤكدها عنوان المسرحية تبدأ عندما يثبت للزوج خيانة زوجته . إن (هيوود) يوظف الموقف المتوتر الذى يصطرع فيه الغضب ورغبة الانتقام من جهة مع الحب الشديد الذى يكنه الزوج لزوجته ومع طبيعته الإنسانية السمحة من جهة أخرى ليطرح صراعا أعمق بين قيمة العدل التى تستوجب الانتقام عملا بمبدأ العين بالعين (تلك القيمة التى يمثلها العهد القديم أو التوراه ، والتى أصبحت العرف السائد فى المجتمع فى مثل هذه المواقف وإلا كان نصيب الزوج الاحتقار والازدراء) وقيم الرحمة والتسامح التى دعت اليها المسيحية ووضعتها فوق

العدل والتى أصبح المجتمع يعتبرها ضعفا وخنوعا ، بل وأنوثة لا تليق بالرجال .

لقد نجح (هيوود) فى أن يجعل من لحظة تكشف الخيانة لحظة جدل وصراع بين وجهتى النظر هاتين فى الاستجابة لتحدى الخيانة ، بحيث أصبحت هذه اللحظة هى البؤرة الشعورية والفكرية فى المسرحية ، فجاء عذاب الزوج مقنعا دون مبالغة ميلودرامية ، وجاء الصراع الفكرى مؤثرا دون خطابة . وسنورد للقارىء هنا مثالا من مونولوج البطل فى هذا الموقف ليلمس بنفسه كيف استطاع الصراع الفكرى أن يرتفع بالموقف العاطفى إلى قمة الشعر البسيط المؤثر . يقول (فرانكفورد) فى اللحظة التى ينهار فيها عالمه تحت وطأة الخيانة :

إلهى .. ليتنى أستطيع أن أمحو الحاضر
واستدعى الأمس
ليت الزمان يتراجع ليمحو أيام الخيانة
ويسترد شرف الحاضر
ليت الشمس تشرق من الغرب
فتعود بنا أياما للوراء
فنستأصل من الذاكرة لحظات العذاب
وأحداثها المؤلمة
لنعود إلى عهد الوفاء ، قبل الخيانة ،
فأضمك يا ملاكى بريئة طاهرة إلى صدرى .

(المشهد ١٣ — أبيات ٥٢ — ٦٥)

إن (فرانكفورد) هنا يختلف تماما عن شخصية الزوج المخدوع فى القصة التى بنى عليها (هيوود) الحبكة الأولى فى المسرحية ففى القصة الايطالية التى أخذها (هيوود) من كتاب قصر الملذات أو المتع للكاتب الإليزابيثى (وليام بينتر)[٧] — وكان كتابا مشهورا يحوى عددا كبيرا من القصص الإيطالية تدور معظمها حول الخيانة الزوجية والانتقام بحيث أصبح بمثابة كنز ثمين استقى منه عدد من الكتاب الاليزابيثيين حبكاتهم — فى القصة الاصلية كما سجلها (وليام بينتر) يقتل الزوج العشيق ثم يسجن زوجته فى قبو مظلم مع الجثة حتى تموت . أى أن القصة الأصلية تؤكد وتمجد قيمة الانتقام والعنف الدموى .

ولكن الزوج المخدوع فى مسرحية (هيوود) يدع صديقه الخائن يهرب ولا يتبعه ليسفك دمه ، ثم يهب زوجته قصرا تعيش فيه وحدها بعيدا عنه وعن أطفالهما تاركا إياها لعذاب الضمير ، ويقول لها : " ربما وجدت رحمتى هذه أشد وطأة من الانتقام ، بل ربما قتلتك الرحمة " . وهو بهذا يؤكد أن العقاب الحقيقى لا يأتى من الخارج بل من داخل الانسان ، ويجعل الندم سلاح قصاص أمضى من سفك الدماء . ومع العفو يبدأ عذاب الزوجة الحقيقى الذى يؤدى بها إلى الموت البطىء .

وينجح (هيوود) هنا أيضا فى تجنب الميلودراما والإثارة الرخيصة . فالزوجة لا تلجأ إلى خنجر أو سم زعاف عندما يشتد بها العذاب ، بل تتحمل معاناتها فى صمت أبلغ من العويل ، لكنها تعاف الطعام وتذوى فى هدوء حتى تنطفىء . وعلى فراش الموت يزورها زوجها للمرة الأولى والأخيرة منذ فراقهما ليمنحها هذه المرة العفو بعد أن وهبها من قبل الرحمة التى قتلتها :

ورغم أن هذا المشهد الأخير قد يبدو لنا الآن قديما مستهلكا ، فقد صادفنا فى عشرات الأفلام والمسرحيات والقصص الجيدة والرديئة ، إلا أنه كان فى وقتها جديدا وجريئا يطرح فى لهجة هادئة رؤية متزنة تعارض شهوة العنف الدموى التى أغرقت المسرح الإليزابيثى فى تراجيديات الانتقام التى كانت تتمتع بشعبية بالغة . وفى سبيل هذا ضحى (هيوود) بالخطابة والبلاغة والمبالغات ، ومشاهد العنف والدم وغيرها من أساليب الإثارة الرخيصة التى ألفها جمهوره وصار يتوقعها ، فجاءت مسرحيته جديدة فى عصرها وجاء بطله أكثر واقعية وتأثيرا وإقناعا من الأزواج الهاجئين الماجئين الذين تعج بهم تراجيديات الإنتقام . ولكن لهذا حديث آخر .

- ٦ -

المـــــلك لــــــير
بين التراجيديا والعبث والسياسة

شهدت القاهرة عام ١٩٧٨ عرضا مسرحيا لمسرحية شكسبير الشهيرة الملك لير قدمته فرقة إنجليزية تجريبية زائرة على مسرح الجمهورية تدعى فرقة " الكيك " (Kick) ربما كناية عن تمردها على الأساليب المسرحية التقليدية حيث أن الكلمة تعنى بالإنجليزية يركل أو يرفص[١] .

وقد أثار العرض قدرا كبيرا من الجدل ، واختلفت عليه الآراء اختلافا كبيرا ، فأعجب به البعض وكرهه البعض الآخر . ومصدر الجدل أن مخرجة العرض (ديبورا وارين) لم تختر أن تتناول المسرحية كنص تراجيدى كما توقع الجميع ، بل قدمت عرضا تختلط فيه المعاناة البشرية بالكوميديا والهزل والنقد السياسى فى جو أبعد ما يكون عن جو الايهام المسرحى ، بحيث انتفى تماما أو كاد عنصر التأثير العاطفى والاندماج الشعورى . وكان فى هذا بالطبع صدمة شديدة لكل من تعود أن ينظر إلى هذه المسرحية من منظور التراجيديا الكلاسيكية التى تمتلىء بالمهابة والجلال والرهبة والمشاعر الطاغية .

لقد عز على البعض أن وجدوا لير يتقافز على المسرح فى ملابسه الداخلية[٢] ، أو يرتدى فى الفصل الأخير بيجامة وروب صوفى جعلاه أقرب ما يكون إلى جد عجوز يجلس بجوار المدفأة فى عصرنا الحالى . وثار البعض عند رؤية البهلول المضحك — الذى كان يقوم دائما باجتذاب الضحك بعيدا عن الملك لير فى مشاهد

جنونه حتى لا يثير هذيانه الضحك يتحول إلى فتاة عاجزة تثير الحزن والكآبة بينما أصبح الملك لير هو البهلول الحقيقى . وحزن البعض عندما ألقى (روبرت ديميجر) — الذى قام بدور الملك لير — منولوجاته العنيفة فى لهجة أقرب ما تكون إلى لهجة الحديث العادى ، مؤكداً العنصر الكوميدى فى مشاهد الجنون ، ومخاطبا عقل المتفرج دون مشاعره فى تأملاته الفلسفية والسياسية .

ولست أعتزم هنا الدفاع عن هذا العرض بالذات ، فلهذا مكان آخر (يستطيع القارىء أن يجد وصفاً وتقييما لهذا العرض فى الجزء الخاص بعروض شكسبير فى مصر فى كتابى أمسيات مسرحية) . ولكن الجدل الذى أثير حول شرعية هذا النوع من التجريب يطرح سؤالين هامين لابد من محاولة الإجابة عنهما قبل أن نتصدى لتقييم مثل هذه العروض الجديدة . أما السؤال الأول فهو يختص بالمعنى الحقيقى للتجريب وأما السؤال الثانى فهو يتعلق بطبيعة الرؤية الفنية والفلسفية فى مسرحية الملك لير فى علاقتها بالشكل الفنى المعروف بالتراجيديا .

وفى محاولة للإجابة عن السؤال الأول يمكننا أن نطرح المفهوم التالى لمعنى كلمة التجريب : إن التجريب الحقيقى فى اعتقادى يقدم على مستوى التأليف المسرحى قراءة جديدة فى معنى الحياة وتفسيرا جديدا للظواهر والعلامات والرموز والأحداث وكل معطيات الواقع التى تم انتظامها من قبل فى أطر فكرية تشرحها وتفسرها . إن المؤلف المسرحى التجريبى يشعر أن الأطر الفكرية التى تنتظم معطيات واقعة لا ترضيه لذلك فهو يرفضها ويرفض معها الأساليب والأشكال الفنية التى ارتبطت بها وعبرت عنها . وفى محاولة التعبير عن قراءته الجديدة لواقعه يضطر المؤلف إلى التجريب . . أى إيجاد أساليب فنية جديدة تشكل لغة درامية جديدة قادرة على توصيل قراءته للواقع إذ يشعر أن الأساليب الفنية السائدة أو المتوارثة قد تحولت إلى كليشيهات أو لغة ميتة ، ولهذا يلجأ إلى التجديد فى الشكل — أى إلى محاول إيجاد التشكيل الرمزى الأمثل لرؤيته .

هذا عن معنى التجريب فى علاقته بالمؤلف — أما على مستوى الاخراج المسرحى فالتجريب يمثل أيضا قراءة جديدة وتفسيرا جديدة إما للعالم — اذا كان المخرج من النوع الذى لا يعتمد على نص مؤلف من قبل آخر — وإما لنص مسرحى قديم أو معاصر — قراءة مخالفة للقراءات الإخراجية السابقة أو السائدة . ويحاول

المخرج بعد ذلك إيجاد اللغة المسرحية الملائمة لترجمة هذه القراءة الجديدة إلى تشكيل متحرك محسوس قادر على توصيلها إلى المتفرج وقد ينجح وقد يفشل . ويجد المخرج نفسه مضطرا فى بحثه عن لغته المسرحية الجديدة إلى رفض الأساليب المسرحية السائدة أو تعديلها وابتداع أساليب جديدة قد تصدم معاصريه .

ووفق هذا المفهوم العام لمعنى كلمة تجريب يمكننا أن نقول أن التجريب قديم قدم الفن نفسه سواء فى مجال التأليف أو العرض المسرحى ، إذ أن كل عمل فنى أصيل يمثل فى أحد جوانبه الهامة قراءة جديدة للواقع أو للأدب والفن الموروث تقيم جدلا بين التفسير العام الجماعى السائد أو الموروث للحياة أو الفن وبين الرؤية الجديدة المتفردة للفنان من ناحية ، وبين لغة التعبير الفنى السائدة أو الموروثة واللغة الجديدة التى تفرضها الرؤية الجديدة من ناحية أخرى .

إن كل فنان حقيقى هو فى نهاية الأمر فنان تجريبى حتى وأن لم يع هو نفسه ذلك . فقد تجد فنانا — مثل شكسبير مثلا — يتصور إنه يؤلف وفق العرف المسرحى السائد ولا يدرك أن رؤيته المتميزة وقراءاته العميقة لواقع عصره تصطدم دون وعى منه بحدود وطبيعة هذا العرف المسرحى الذى يحمل فى ثناياه رؤية مخالفة وأن هذا الصدام يؤدى إلى جدل فنى وفكرى حاد بين الشكل الفنى الموروث أو السائد ومضمونه الفكرى والرؤية الجديدة التى تحاول أن تعبر عن نفسها عن طريق تشكيل فنى جديد . وعادة ما ينتهى هذا الجدل الفنى — الفكرى بين القديم والجديد فى مسرح شكسبير إلى تعديل وتغيير العرف المسرحى السائد بحيث يتحول إلى تشكيل فنى جديد يتفق وطبيعة الرؤية الجديدة .

إن التجريب لا يعنى مجرد التجديد أو التغريب فى الأشكال الفنية والأساليب المسرحية لمجرد التجديد وكسر حدة الملل أو الرتابة . إن التجريب هو قراءة جديدة تبحث بالضرورة عن لغة مسرحية مناسبة — قديمة كانت أو جديدة . ولعل أقوى دليل على صحة هذا القول هو تشابه اللغة المسرحية فى أزمنة متباينة عندما تتشابه رؤية العالم . لذلك كثيرا ما يتخذ ما يسمى بالتجريب فى المسرح طريق العودة إلى لغة مسرحية قديمة ومحاولة إحيائها أو استلهامها باعتبارها أصلح لغة للتعبير عن رؤية مشابهة معاصرة ، فتجد المخرج التجريبى الآن مثلا ينبذ العرف المسرحى الموروث

من القرن التاسع عشر فى تقديم شكسبير ويبتدع أسلوبا جديدا يحاول من خلاله إحياء الأساليب المسرحية التى اتبعها شكسبير نفسه .

ويقودنا هذا إلى السؤال الثانى الذى طرحناه فى البداية والذى يتعلق بطبيعة العلاقة بين الرؤية والشكل الفنى فى الملك لير لنقدم مثالا تحليلياً تطبيقيا يوضح الرأى الذى طرحناه فى مفهوم التجريب . إن السؤال الذى سأحاول الإجابة عليه فى الجزء التالى من هذا الحديث هو :

هل مسرحية الملك لير مأساة بحق وفق المفهوم الكلاسيكى لكلمة تراجيديا أو مأساة ؟ أم اننا انسقنا وراء التصنيفات التعسفية التى استنها نقاد المدرسة الكلاسيكية فسجنا هذا النص فى قالب لا يصلح لتصنيفه ؟ وحتى يتأتى لنا الإجابة على هذا السؤال يجب علينا أولا أن نحدد الجوهر الفكرى الذى فرض الشكل الفنى الذى نطلق عليه لفظة التراجيديا .

إن التراجيديا فى جوهرها الفكرى هى رؤية للعالم تستند إلى الإيمان اليقينى بوجود نظام عقائدى ثابت تحكم قوانينه الأرض والسماء ، وتتحكم فى مسار الكون والإنسان ، وعلى الإنسان أن يعطيه مهما بدا له قاسيا أو متعسفا . فالتراجيديا سواء فى العصر القديم ، أو بعد المسيحية فى أوروبا ، تطرح صراعا بين فرد متميز وبين الأقدار ينتهى بانتصارها .

وقد أكد أرسطو ، والنقاد الكلاسيكيون من بعده بصورة ضمنية أن الهدف من التراجيديا هو المصالحة الاجتماعية والميتافيزيقية إذ أن المتفرج يتوحد عاطفيا مع البطل ، ويرى مصيره عندما يتحدى الأقدار بحيث يصل إلى مرحلة التطهير التراجيدى بعد أن يمر بمشاعر الخوف من مصير البطل والشفقة عليه . أى أن التراجيديا تجعل المتفرج يمارس الثورة على النظام العقائدى الذى يسيطر على حياته ، ثم تعيده بعد هذا التنفيس إلى مرحلة التوازن والتصالح العاطفى مع النظام عن طريق مشاعر الخوف والشفقة .

التراجيديا إذن تطرح فرضا امكانية حدوث صدع فى العقيدة السائدة من خلال صراع البطل المتميز مع القوى المهيمنة على الانسان ، ثم تنتهى إلى تأكيد العقيدة . وحيث أن العقيدة فى العالم القديم ، وكذلك فى العصور الوسطى المسيحية . ثم

فى عصر النهضة ، كانت ترتبط ارتباطا جذريا بالنظام الاجتماعى السياسى والاقتصادى السائد فقد كانت التراجيديا دائما تنتهى إلى ضرورة الحفاظ على هذا النظام .

وإذا نظرنا إلى مسرحية ماكبث فى ضوء هذا المفهوم للتراجيديا وجدنا أنها تتفق معه . فالصدع السياسى الذى ينتج عن قتل ماكبث للملك يمثل أيضا صدعا ميتافيزيقيا حيث أن الملك هو ظل لله على الأرض وفق النظرية السياسية السائدة فى العصور الوسطى . وتنتهى المسرحية — بعد رحلة طويلة عبر بحار من الدم والمعاناة إلى رأب الصدع السياسى والعقائدى ، فيموت ماكبث ، ويعود الوريث الشرعى لكرسى العرش .

ولكن مسرحية الملك لير تختلف اختلافا جوهريا عن مسرحية ماكبث بحيث لا يمكننا اعتبارها تراجيديا بحق وفق المفهوم الذى طرحناه ، فهى مسرحية تقوم من البداية إلى النهاية على مبدأ التشكيك فى جميع الأنظمة والقيم التى تحكم عالم المسرحية ، مما جعل ناقدا شهيرا — هو (جون لوكاتش) — يصفها بأنها كانت نبؤة مبكرة بانهيار النظام الإقطاعى فى انجلترا .

وقد كان (لوكاتش) محقا فى ملحوظته هذه . إذ أن المسرحية تعج بالإشارات إلى الأوضاع الاقتصادية السيئة للفقراء — خاصة فى مشاهد العاصفة التى تتحول فى المسرحية من عاصفة مادية إلى عاصفة رمزية تنذر باقتراب عاصفة من نوع آخر تقتلع النظم القيمية المهيمنة من جذورها . كذلك تناقش المسرحية بصفة مستمرة فكرتين هامتين تدخلان فى مجال الاقتصاد وهما الحاجة (need) ، والضرورة (necessity) وتطرح تصور الانسان لهما فى مختلف درجات السلم الاجتماعى — فالملك لير يبدأ ملكا وينتهى إلى مرتبة أدنى من الشحاذ . وفى هبوطه هذا على درجات السلم الاقتصادى يتعلم أن ما كان يتصور أنه ضرورى لحياته كملك مرفه لا يمثل فى الحقيقة حاجة أساسية بل إن رفاهيته كملك كانت على حساب حرمان الآخرين من حاجاتهم الأساسية . فهو مثلا فى البداية يصر على أن يصحبه كملك كوكبة من الفرسان يبلغ عددها مئة . وعندما تصر ابنتاه اللتان وزع بينهما ثروته على أن يخفض عدد الفرسان ، وتسأله (ريجان) الإبنة الوسطى :

وما حاجتك حتى إلى فارس واحد ؟

يصيح لير :
لا تخضعي الحاجة للمنطق ! فأبسط الأشياء لدينا قد تبدو لأحقر الشحاذين رفاهية .

(الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٢٦١ — ٢٦٣)(٣) .

ولكن بعد أن تطرده بناته ، ويتجول في العراء كشحاذ فقير ، تنضج رؤيته ، ويخرج من دائرة التفكير الإقطاعي والتميز الطبقي إلى نظرية تدعو إلى التوزيع العادل للثروة ، فيقول في أحد مشاهد العاصفة :

أيها الفقراء التعساء العراة في كل مكان ،
يا من تتحملون سياط هذه العاصفة العارمة ،
أنى لكم أن تدرأوا عن رؤوسكم العارية وبطونكم الخاوية وأجسادكم التي
لا تسترها سوى الخرق البالية بطش الفصول ؟ وا أسفاه ! لم أحاول
نجدتكم من قبل .
تعلم أيها الملك المرفه ،
جرب ما يعانيه المساكين .
حتى تنفض عنك ما يزيد عن حاجتك .
وحتى تبدو السماء أكثر عدلا .

(الفصل الثالث . المشهد الرابع — أبيات ٢٨ — ٣٦)

اى أن شكسبير هنا يجعل فكرة العدالة السماوية تعتمد على الفعل الانساني في تحقيق العدالة الاجتماعية .

ولا يكتفي شكسبير بترديد مثل هذه التأملات على لسان الملك لير ، بل يجعل (جلوستر) يقول مخاطبا إدجار — الذي يتنكر في زى شحاذ مجنون :

دع الأغنياء الذين يعيشون على إرضاء ملذاتهم ، ويستعبدون القانون
لخدمة مصالحهم ، ويرفضون أن يروا معاناتك لأن مشاعرهم قد
تحجرت ،
دع هؤلاء يشعرون بقوتك ،
حتى يعم التوزيع العادل للثروة ،
بحيث يحصل كل انسان على ما يكفيه .

(الفصل الرابع — المشهد الأول — البيت ٦٦ — ٧٠)

ومبدأ التشكك الذى نجده فى مسرحية الملك لير لا يقتصر على التشكك فى النظرية الإقتصادية السائدة ، بل يتخطاها إلى التشكك فى النظام السلطوى الذى يساندها فنجد شكسبير يصف عصره على لسان (جلوستر) فى هذه الكلمات :

فى زمن البلاد هذا يقود المجانين العميان !
(الفصل الرابع — المشهد الأول — بيت ٤٥)

ثم نجد لير يربط الظلم الأخلاقى بالظلم الاقتصادى بالسلطة الفاسدة حين يقول :

لير : انظر كيف يصب القاضى جام غضبه على اللص .
ثم اغلق عينيك واستمع وتأمل ،
فقد تجد أن الأماكن قد تغيرت وانعكست الآية ،
فتسأل : حذر فذر ! من القاضى ومن اللص ؟
هل رأيت كلب مزارع ينبح على شحاذ ؟
جلوستر : نعم يا سيدى . .
لير : ورأيت الشحاذ يعدو خوفا من الكلب ؟
اذن لقد رأيت فى هذا الموقف صورة رائعة لمعنى السلطة .
إننا نطيع الكلاب عندما تتولى المناصب .

ثم يربط لير المفهوم الأخلاقى للعدل بالمفهوم الاقتصادى فيقول إن القيم الأخلاقية لا تصح إلا فى ضوء المساواة الاقتصادية فيقول :

تطل المساوىء والشرور برأسها من الرقع فى الأسمال البالية .
أما الملابس الفاخرة والفراء فتخفيها تماما .
إذا غطيت الخطيئة بطبقة من الذهب
انكسر رمح العدل ولم يصبها بسوء
ولكن اجعلها ترتدى الأسمال وسوف تجد
أن قشة فى حجم عقلة الصباع تستطيع أن تنفذ اليها . .
يا صديقى الأعمى . . . . استخدم عينا زجاجية
وستصبح ساعتها مثل السياسى الحقير
الذى يتظاهر بأنه يرى وهو فى حقيقة الأمر أعمى .

(الفصل الرابع — المشهد السادس — الأبيات ١٥٠ — ١٦٠)

ويستمر التشكك فى المسرحية ليتناول أيضا العقيدة الدينية التى ارتكز إليها النظام السياسى والاقتصادى الإقطاعى فيطرح جلوستر (بعد أن فقد بصره واكتسب نور البصيرة) تصوراً للآلهة يختلف عن التصور التقليدي الذى ساد فى العصور الوسطى وعصر النهضة فيقول :

تلهو بنا الآلهة وتقتلنا لتتسلى بنا
كما يلهو العابثون بالذباب .

(الفصل الرابع — المشهد الأول — الأبيات ٣٦ — ٣٧)

إن الآلهة فى المسرحية لا تأتى لنصرة أحد أو إقرار العدل ، فالأبرياء والآثمون يلاقون نفس المصير فى المسرحية دون تمييز ، فتلقى الإبنة الطيبة (كورديليا) مصير القتل شنقا جزاء إخلاصها لوالدها وحدبها عليه ، ويموت (لير) بعد رحلة العذاب الطويلة حسرة عليها ، كما تموت الإبنة الشريرة (جونريل) حسرة على قتل عشيقها (إدموند) بعد أن تقتل أختها العاقة الأخرى (ريجان) بالسم لاعتزامها الزواج من نفس المدعو (إدموند) وبعد أن تدبر لقتل زوجها حتى يخلو لها الجو .

إن روح التشكك التى تسود مسرحية الملك لير تصل إلى مرتبة الرفض الكامل للاطار العقائدى الذى سائد النظام الإقطاعى وكان يقوم على ربط نظام الحكم بالدين . فالبعد المتافيزيقى يرتبط بالبعد السياسى فى هذه المسرحية ويحدد كل المفاهيم التى تحكم حياة الإنسان فى ظل النظام الإقطاعى من مفهوم الآلهة إلى مفهوم الملكية إلى مفهوم الزواج والعلاقات الأسرية — تلك المفاهيم التى تفضح المسرحية عفنها وفسادها .

إن شكسبير يعلن فى هذه المسرحية إفلاس النظرية القائمة على محاور السلطة الدينية والملكية والإقطاع ، إذ هو يصور العالم الذى انتجته هذه النظرية كعالم أشبه بالغابة . ومن الجدير بالذكر أن القارىء يجد فى مسرحية الملك لير حوالى ١٣٣ استعارة يشبه فيها شكسبير عالم الإنسان بعالم الحيوان ، كما يورد فى المسرحية اسم ٦٤ نوعا من أنواع الحيوانات .

إن المسرحية تقول ضمنا ان الرؤية التى حكمت العالم فى العصور الوسطى وحتى عصر النهضة قد انهار اساسها ولم تعد صالحة وعلى الانسان أن يواجه عالما خلا من المسكنات الغيبية وأن يجد قوانينا تتفق وحقيقة هذا العالم .

ان مشاهد العاصفة ، وكذلك جميع المشاهد التى تدور فى العراء ، بعيدا عن القصور التى تمثل النظام الإقطاعى ، وتصور الإنسان خارج هذه الأبنية الاجتماعية السائدة وقد رفض المنطق السائد فى عصره والرؤية السائدة — هذه المشاهد تحتل مركز القلب والوسط فى المسرحية ، ويرمز فيها شكسبير إلى رفض المنطق السائد بالجنون ، الذى يصبح فى حقيقة الأمر حكمة من نوع جديد ، كما يرمز إلى رفض الرؤية السائدة بالعمى ، الذى يصبح بدوره استنارة البصيرة . ورغم أن شكسبير كعادته استقى قصة الملك لير وبناته الثلاثة من سجلات هولينشد التاريخية إلا أن فكرة إصابة لير بالجنون كانت اضافة من جانبه إذ لا توجد أية اشارة لها فى أية نصوص تحكى قصة الملك لير ، كذلك أضاف شكسبير إلى المسرحية قصة (جلوستر) الذى يفقد عينيه من جراء مؤامرات ابنه غير الشرعى (إدموند) . اذن لقد أضاف شكسبير إلى القصة فكرة الجنون وفكرة العمى لبلورة رؤيته الخاصة لعصره .

إن الرؤية التى تطرحها المسرحية لم تكن رؤية فردية أو ذاتية ، بل كانت رؤية سائدة . لقد كتب شكسبير هذه المسرحية عام ١٦٠٥ — أى بعد موت الملكة إليزابيث بعامين وإعتلاء جيمس الأول عرش انجلترا — وقد تملكت البلاد حالة من الإحباط والتشاؤم بعد أن حطم الملك الجديد كل الآمال المعقودة عليه ، وضرب عرض الحائط بالتقاليد الديمقراطية واصطدم مع البرلمان اصطداما عنيفا عام ١٦٠٤ حين حاول البرلمان أن يتصدى لإسرافه المفرط ، وسياسته فى بيع حقوق احتكار الصناعات المختلفة التى أدت إلى الكساد العام وتدهور الاقتصاد ، وانتقد الفساد العام الذى ساد البلاد نتيجة استشراء الرشوة ، وبيع الضمائر ، وتفشى الانحلال الذى انعكس فى الارتفاع الصاروخى فى نسبة الجرائم والفضائح . وتحدى الملك البرلمان ، ورفض تدخله فى شئون البلاد ، ولوح بحقوقه الإلهية ، واحتمى بالعقيدة القائلة بأن الملك ظل الله على الأرض . كذلك حول الملك بلاطه إلى مباءة اخلاقية تأتى لشكسبير أن يشهد بنفسه بعضاً من مباذلها حين ذهب مع فرقته ليساهم فى احتفالات استقبال الملك الدنمركى (كريستيان) عندما نزل ضيفا على البلاط الإنجليزى .

وساد البلاد شعور عام بأن الخراب لابد محيق بالأمة . وازداد هذا الشعور حين حدث الطاعون الذى قضى على سبع سكان البلاد ، ثم تلاه الخسوف الشهير عام ١٦٠٥ (الذى يشير إليه شكسبير فى المسرحية) . وانعكست حالة اليأس والإحباط

هذه (التى نبتت فيها بذور الثورة الجمهورية التى اندلعت فيما بعد بقيادة كرومويل) فى الكتب والمنشورات المتداولة بين العامة مثل كتاب أخطاء .. أخطاء الذى كتبه (بارنابى ريتش) وكشف فيه عن الإنحلال الذى انعكس فى العلاقات الأسرية والزوجية وسلوك رجال الدين وانتشار الكتب الخارجة والتافهة ، ومثل كتاب العام الأسود الذى قدم فيه مؤلفه (أنتونى نيكسون) رؤية متشائمة تنذر بنهاية العالم نتيجة الفساد ، وتفضح سوء الأحوال الاجتماعية ، وتنتقد النظام الإقتصادى القائم على الإقطاع .

وفى ضوء التحليل السابق نخلص إلى أن مسرحية الملك لير لا تمثل تراجيديا بالمفهوم الذى طرحناه آنفا ـ خاصة وأن كم المشاهد الفكاهية التى تحويها المسرحية يفوق كم الكوميديا فى أى مسرحية تراجيدية أخرى كتبها شكسبير . ومن المعروف أن الكوميديا أو الفكاهة تقلل من حدة الاندماج ، وتشحذ الذهن .

لذلك ركز شكسبير الفكاهة فى المشاهد التى تصاحب التعليقات السياسية أى فى مشاهد جنون لير وتجواله فى العاصفة مع بهلوله ، وفى المشاهد التى تدور فى العراء بين (جلوستر) وابنه (إدجار) المتنكر كشحاذ مجنون ـ وذلك حتى يبرزها بعيدا عن طوفان العواطف .

وحيث أن مسرحية الملك لير تخلط الرفض الاجتماعى والسياسى بالرفض الميتافيزيقى ـ الذى يقترب فى أحيان كثيرة من العدمية ـ فاننا نجدها كشكل درامى تتأرجح بين مسرح النقد السياسى الذى يطرح إمكانية التغيير الاجتماعى ، والكوميديا السوداء التى تطرح رؤية يائسة تقول بعبث الوجود الإنسانى ، وذلك دون أن تنتمى لأيهما بصورة كاملة .

لذلك شكلت مسرحية الملك لير مشكلة للمسرحيين على مر العصور ، وحاول كل منهم أن يحدد أسلوب تناولها وفق العنصر الذى يود تأكيده وفقا لرؤيته ، فنجد كاتبا يدعى (ناحوم تيت) مثلا يقوم بإعداد للمسرحية عام ١٦٨٠ يعكس فيه الفكر السائد بعد فشل الثورة وانهيار الجمهورية وعودة الملكية فى انجلترا عام ١٦٦٠ . إن (ناحوم تيت)ـــ الذى أعاد كتابة أكثر من نصف المسرحية ـــ يغير النهاية بحيث تنجو (كورديليا) و (لير) و (كنت)ـــ أى الشخصيات الطيبه فى المسرحية ـــ من

الموت . ثم هو يجعل (إدجار) ابن الإقطاعي (جلوستر) يقع في غرام (كورديليا) ويتزوجها بحيث يعود اتحاد الإقطاع والملكية .

لقد ألغى (ناحوم تيت) في إعداده هذا الرؤية السياسية الرافضة للإقطاع التي ضمنها شكسبير نصه ، وحول المسرحية من احتجاج على النظام السياسي والرؤية الفكرية المصاحبة له إلى احتفال بعودة الملكية بعد الحروب الأهليه والتي واكبت إعلان الجمهورية بحيث تغيرت دلالة العاصفة . لقد كانت العاصفة في نص شكسبير رمزا للثورة التي قد تحدث تغييرا شاملا إيجابيا . ولكنها إصبحت في إعداد (تيت) رمزا للفوضى والخراب الذي عم البلاد — من وجهة نظر (تيت) — إبان اشتعال هذه الثورة . فهو يجعل (إدجار) يقول في نهاية المسرحية التي أعاد كتابتها وأضاف لها الكثير :

ترفع بلادنا رأسها الآن
وينشر السلام أجنحته الحنونه
ويعم الرخاء والوفرة

وحول (ناحوم تيت) في إعداده للمسرحية الإبنة الصغرى (كورديليا)— التي ينفيها لير من المملكة في الفصل الأول — إلى رمز للملك تشارلز الثاني الذي هرب إبان الثورة إلى فرنسا ثم عاد إلى عرشه في عام ١٦٦٠ . فهو يجعل إدجار يخاطبها — بينما هو في حقيقة الأمر يوجه الحديث إلى الملك العائد — قائلا :

ان قصتك ستكون قدوة
تعلم العالم أن الحق والفضيلة
لابد وأن ينتصرا في النهاية .

وغني عن الذكر أن هذا الإعداد رغم تخلصه التام من عنصر التشكك والرفض لم ينجح في تحويل المسرحية إلى تراجيديا بل حولها إلى ميلودراما تتوالى فيها المصائب على الأبطال الأبرياء ثم تنتهي نهاية سعيدة . وغني عن الذكر أيضا أن الميلودراما — رغم اختلافها عن التراجيديا في كم التسطيح والتبسيط والحلول السهلة الذي تتمتع به — تشترك مع التراجيديا في عنصر أساسي هو تأكيد صلاحية النظام السائد مهما عاني الأبطال في إطاره أو ثار الفرد عليه .

ومن المؤكد أن المسرحية كما كتبها شكسبير تحوى عنصرا ميلودراميا قويا يتمثل فى كم الكوارث والألآم التى يلاقيها الأبطال دون تبرير منطقى وبصوره شديدةالمبالغة ، وفى الشخصيات ذات البعد الواحد التى تفتقر إلى الإقناع السيكولوجى بحيث تقترب من الكاريكاتير (فشكسبير مثلا لا يقدم تبريرا نفسيا مقنعا لتصرف لير الأبله فى البداية أو القسوة الوحشية التى تبديها ابنتاه (ريجان) و(جونريل) طوال المسرحية) .

ولكن العنصر الميلودرامى فى المسرحية لا يصبغ المسرحية كلها فكريا أو فنيا إذ أن الكوميديا تتدخل لكبح جماحه : إن شكسبير يستغل عنصرى المبالغة والتبسيط اللذين يقترنا بالميلودراما ، ويمزجهما بالكوميديا ، ويستخدم هذه التركيبة لطرح رؤية سياسية فلسفية مخالفة للرؤية السائدة ، وهذا ما لا تفعله أية ميلودراما .

إن الميلودراما تظهر دائما بدلا من التراجيديا لتؤدى دورها فى ترسيخ النظام السائد فى فترات الانتقال التاريخية التى يحاول فيها مجتمع ما تأكيد شرعية نظامه عن طريق ربطه بالناموس الأخلاقى والنظام الكونى دون أن يتوفر إيمان حقيقى بهذا الارتباط . ونجد الكتاب فى هذه الفترات يحاولون تقليد الرؤية التراجيدية دون إيمان حقيقى بالعنصر الأساسى فيها وهو الإيمان بأن البعد الميتافيزيقى يساند التشريعات الاجتماعية السائدة ، وتكون النتيجة هى ترديهم فى هوة المبالغات الممجوجة والسذاجة الفكرية والفنية .

وقد كان عصر عودة الملكية الذى كتب (ناحوم تيت) إعداده لمسرحية الملك لير فى ظله عصر تشكك زاد من حدته الاهتمام المتزايد بالعلم ، الذى تجلى فى إنشاء الجمعية الملكية للعلوم ، وسيادة النظرة العقلانية التى جعلته يلقب فيما بعد بعصر التنوير الذى أصبح رمزه الفيلسوف الفرنسى (ديكارت) الذى قال : أنا أفكر ، إذن أنا موجود .

ولكن عصر عودة الملكية كان على الصعيد السياسى والفنى عصرا محافظا يحاول بشتى الوسائل ترسيخ الأنظمة والتقاليد الموروثة مما أوقعه فى نوع من التناقض الفكرى . وفى ظل هذا الجو استحالت التراجيديا وولدت الميلودراما فى ثوبها الأول فى انجلترا هو الكوميديا الأخلاقية (Sentimental Comedy) التى تصور أبطالا

فاسدين ينصلح أمرهم فى النهاية فجأة وبصورة ميكانيكية ، والتى تعج بالمقولات الأخلاقية التى لا تلمس وترا صادقا فى النفس لانفصالها عن الواقع الذى تصوره المسرحيات . وفى ظل هذا التناقض الفكرى الذى جمع بين التنوير العقلانى والمحافظة السياسية والاجتماعية تحولت التراجيديا إلى مجموعة من التقاليد الآلية الجامدة تحت لواء الكلاسيكية الجديدة ، وإلى ضرب من ضروب الميلودراما .

لا عجب إذن أن استمر الإعداد الذى قام به (ناحوم تيت) مسيطرا على المسرح الانجليزى حتى بزوغ الثورة الرومانسية التى كانت الدعوة إلى التغيير الاجتماعى عنصرا أساسيا من عناصرها . وانعكس هذا التيار الفكرى الجديد فى التناول المسرحى لدراما الملك لير ، فنجد الممثل الشهير (كين) فى بداية القرن التاسع عشر يرفض النهاية السعيدة التى اختلقها (تيت) ليؤكد ضرورة استمرار سيطرة النظام الرجعى ، ويعود بالمسرحية إلى نهايتها الأولى — مع الاحتفاظ بقصة الحب التى اختلقها (تيت) بين (إدجار) و(كورديليا) .

ولم تنجح المسرحية فى أن تنفض عنها شبح (ناحوم تيت) واعداده حتى القرن العشرين حين شن المخرج والناقد الإنجليزى (جرنفيل باركر) حملة للعودة إلى تمثيل مسرحيات شكسبير كما كانت تمثل فى عصره . ولكننا حتى فى القرن العشرين نجد ممثلا قديرا مثل (جون جيلجود) يحذف دور البهلول الفكاهى تماما من المسرحية حتى يحتفظ لنفسه فى دور لير بالمهابة ، وحتى تزداد الجرعة العاطفية ، وتقل الجرعة النقدية الساخرة وذلك فى محاولة لتقديم المسرحية فى ثوب التراجيديا . ومن الجدير بالذكر أن هذه المحاولة تمت فى فترة اشتداد التيار المحافظ إبان الاضطرابات الاجتماعية التى نتجت عن الأزمة الاقتصادية فى انجلترا وبقية بلاد أوروبا — أى أن الرؤية المحافظة التى سادت تلك الفترة جعلت (جيلجود) يسعى — واعيا أو دون وعى — إلى تقديم المسرحية فى صورة تتفق مع الروح السائدة وذلك عن طريق طرحها طرحا تراجيديا .

وبعد موجة الثورة الوجودية التى أنتجت مسرح العبث نجد ناقدا شهيرا — هو الناقد البولندى (يان كوت) — يحاول تأكيد عنصر اليأس الوجودى فى المسرحية ويطرح تفسيرا لها فى ضوء مقارنتها بمسرحية (صمويل بيكيت) لعبة النهاية[٥] .

ومما لا شك فيه أن المسرحية كما ذكرنا من قبل تحمل بعدا عبثيا واضحا يتجلى فى قول لير :

نبكى حين نولد لأننا أتينا
إلى هذا المسرح الكبير الذى يعج بالحمقى .

(الفصل الرابع — المشهد السادس — الأبيات ١٨٠ — ١٨١) .

ولكننا نجد فى المسرحية أن العنصر العبثى السلبى يتجادل مع العنصر الايجابى . وقد يبدو القول بأن المسرحية تجمع بين رؤية عبثية سلبية ورؤية سياسية إيجابية مناقضاً لنفسه . ولكن الأمر ليس كذلك . إن شكسبير يربط الرفض الميتافيزيقى بالرفض السياسى : أى أن المسرحية لا ترفض الإيمان بالبعد الميتافيزيقى بصورة مطلقة كما يفعل مسرح العبث ، ولكنها ترفض التصور الميتافيزيقى الذى شكلته النظرية الإقطاعية ليخدم مصالحها . لذلك فأى عرض يحاول أن يتوخى الأمانة فى التعامل مع النص لابد وأن يظهر ارتباط عنصر اليأس الوجودى بعنصر اليأس من الوضع السياسى الذى تصوره المسرحية . وهذا ما حاولت المخرجة الانجليزية (ديبورا وارين) أن تفعله فى عرضها التجريبى لمسرحية الملك لير على مسرح الجمهورية .

- ٧ -

تراجـــيديا الانتقـــام
هـاملت والخـلل وجـنون العـالم

لا يستطيع كاتب أو ناقد أن يتعرض للمسرح الاليزابيثى دون أن يتوقف برهة عند مسرحية هاملت ليتأملها ويعيد تفسيرها حتى لقد بلغت الدراسات التى تناولتهافى الفترة مابين ١٨٧٠ — ١٩٣٠ ما يربو على الألفين وذلك باستثناء المقالات التى نشرتها الصحف والمجلات[١] . كذلك يندر أن نجد ممثلا عظيما فى تاريخ المسرح تقاعس عن قبول التحدى الذى تمثله الشخصية المحورية فى هذا العمل ولم يحلم بأن يترك بصمته على تاريخها الطويل فقد مثّلها ريتشارد بيريدج (١٥٧٦ — ١٦١٩) وتوماس بترتون (١٦٣٥ — ١٧١٠) ودافيد جاريك (١٧١٧ — ١٧٧٩) وإدموند كين (١٧٨٧ — ١٨٣٣) ، وحديثا قدم هذه الشخصية سيرجون جيلجود وسير لورانس أوليفييه وكريستوفر بلامر وريتشارد بيرتون وجان لوى باور وغيرهم من عمالقة التمثيل المسرحى فى الغرب[٢] . ولم يقتصر تأثير هذه المسرحية على الغرب وحده ، بل امتد إلى شتى أرجاء العالم فقدمت المسرحيّة على معظم مسارح العالم فى إطارها التاريخى أو فى إطار محلى معدل — كما حدث فى اليابان مثلا حين قدمت المسرحية بأسلوب مسرح الكابوكى . وألهمت المسرحية العديد من الكتاب وأثارت خيالهم فاستخدموها كالأساطير القديمة أو المسرحيات اليونانية الكلاسيكية ، أى كنقطة انطلاق فى نسج رؤاهم وطرح أفكارهم ، فوجدنا ممدوح عدوان يكتب هاملت يستيقظ متأخرا ، ومحمود أبو دومة يتناولها فى مسرحيته رقصة العقارب ، وعباس أحمد يستلهمها فى مسرحية الناس والأرض ، ورأفت الدويرى فى مسرحية

الكل فى واحد وهلم جرا . وكذلك قدمها المخرجون بتفسيرات متباينة عدة .

وقد يكمن سر شعبية هذه المسرحية على مستوى العالم فى تعدد مستوياتها وارتباطها بعدد من الأساطير القديمة الوثنية والقصص الدينى فى الكتاب المقدس ، فالموقف الرئيسى فى المسرحية يتماثل من ناحية مع الموقف الرئيسى فى أسطورة بيت أجا ممنون التى صاغها المؤلف الأغريقى القديم أيسخيلوس فى ثلاثيته الرائعة التى أسماها الأورستيا نسبة إلى بطلها أورست . فالموقف فى ثلاثية أيسخيلوس هو موقف ثأر إذ يعود الإبن أورست إلى وطنه بعد غيبة للتعلم ليجد أمه كليتمنسترا قد قتلت أباه وتزوجت عمه وتطالبه الآلهة بإحقاق ميزان العدل وقتل أمه فيغدو الثأر واجبا دينيا . ومن ناحية أخرى تستدعى جريمة قتل الأخ التى تنطلق منها الأحداث فى مسرحية هاملت قصة قابيل وهابيل كما ترد فى الكتب المقدسة خاصة وأن شكسبير يشير إلى هذه القصة إشارة مباشرة فى مسرحيته فيجعل كلودياس قاتل أخيه يقارن نفسه بقابيل فى مناجاته لنفسه بعد أن شاهد فعلته الشنعاء تتكرر أمامه فى المسرحية التى دبرها هاملت فيصف جريمته بأنها تحمل أول وأقدم لعنة عرفتها البشرية وهى قتل الأخ (هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثالث ، البيت ٣٧)[٣] ، ثم يورد ذكر أبى البشرية آدم ، مرتكب الخطيئة الأولى ووالد قابيل قاتل أخيه على لسان حفار القبور الأول مرتين مرة حين يصف حفارى القبور بأنهم " يمارسون مهنة آدم القديمة " (الفصل الخامس — المشهد الأول — البيت ٢٧) ، ومرة حين يقول : " يذكر الكتاب المقدس أن آدم كان حفارا " (نفس المشهد — البيت ٣٣) ، ثم يجعل هاملت فى نفس المشهد يتذكر قابيل حين يرى حفار القبور يطوح بإحدى الجماجم بعيدا فيقول : " كان لهذه الجمجمة يوما لسان ينطق ويغنى . انظر كيف يلقى بها هذا الوغد إلى الأرض حتى ليكاد الفك أن يتحطم ! لكأنها عظام فك الحيوان التى كانت سلاح قابيل فى أول جريمة عرفتها البشرية " (نفس المشهد ، أبيات ٦٩ — ٧١) .

وكما تستدعى جريمة قتل الأخ فى المسرحية قصة آدم وولديه ، فإنها تحيلنا أيضا إلى أسطورة وثنية قديمة هى أسطورة إيزيس وأوزوريس التى تصور قتل ست الشرير لأخيه الطيب أوزوريس وانتقام الإبن حورس من عمه فى نهاية المطاف بمساعدة أمه إيزيس وإله الحكمة توت [أو تحوت] . ورغم أنه من المرجح وأن شكسبير لم يكن يعلم شيئا عن الأسطورة المصرية القديمة التى سجلها المؤرخ الرومانى بلوتارك إلا أن

اشتباك قصة قابيل وهابيل التى تدور حول قتل الأخ لأخيه مع القصة الشعبية الكلتية (celtic) الاسكندنافية القديمة التى سجلها كتابةً لأول مره الدنمركى ساكسو جراماتيكاس فى كتابه تاريخ الدنمرك [Historia Danica] عام ١٢٠٠ م — هذا الاشتباك بين القصة الدينية والقصة الشعبية التي تدور حول قتل أخ لإخيه وانتقام ابن القتيل من عمه يولد موقفا يماثل الموقف المحورى فى أسطورة أورست وفى أسطورة أوزوريس من قبلها ، فيجد القارىء نفسه يربط بين المسرحية وهذه الأساطير بصورة تلقائية ، وتلقى كل شخصية من شخصياتها فى خياله بظلال كثيفة موحية . . وأعترف أننى كلما قرأت هاملت أجد شخصية إله الحكمة توت الذى وقف إلى جانب حورس المنتقم تلح على خيالى وأكاد أراها تتجسد أمامى فى ثياب هوراشيو الحكيم صديق هاملت .

وتمتد الإحالة الدينية فى المسرحية من قصة الخلق فى سفر التكوين فى التوراه أو زلة آدم التى تبدأ تاريخ البشرية الموصوم بلعنة الخالق ، إلى قصة وصول مخلص البشرية من آثامها ، السيد المسيح ، الذى يبدأ " العهد الجديد " . وإذا تأملنا عناصر الموقف الرئيسى فى كل من قصة السيد المسيح وقصة هاملت فى المسرحية ندرك تماثلهما المذهل . ففى كل من الموقفين نجد " الأب " [ففى المسيحية يشار إلى الله بلفظة الأب] الذى تخطىء البشرية فى حقه وتخون عهده وميثاقه فتحل عليهم لعنته ، ونجد " الإبن" الذى يعهد إليه " الأب " بمسئولية تطهير العالم وإنقاذ البشرية من اللعنة وافتدائها . إن الأمير هاملت حين يصل إلى الدنمرك يجدها وقد تحولت إلى بؤرة فساد تتهددها الشرور والآثام بالتحلل والفناء ، ويؤكد لنا شكسبير فى عدة مواقع وبطرق مباشرة وغير مباشرة أو ملتوية أن الدنمرك ما هى إلا صورة مصغرة للعالم الإنسانى أجمع ورمز شامل جامع له . . فها هو هاملت يعلن لصديقيه روزنكرانتس وجيلدنشترن أن " الدنمرك ما هى إلا سجن " فيعقب روزنكرانتس قائلاً : " إذن فالعالم سجن أيضا " مؤكداً التماثل المجازى بين العالم والدنمرك ، ويعمق هاملت إحساسنا بهذا التماثل أذ يرد على صديقه قائلا : " أجل . . سجن ظريف به العديد من الزنزانات والعنابر والأقبية . . أحدها الدنمرك ، وهى واحدة من أسوأ هذه المعتقلات " [هاملت ، الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، أبيات ٢٤١ — ٢٤٥] . أضف إلى ذلك أن البلدين الأخريين اللذين تذكرهما المسرحية وهما النرويج وانجلترا تربطهما بالدنمرك صلات صداقة وتحالف أو تبعية مما يجعلهما صورة مكررة

لها . . بل إن الموقف فى بلاط النرويج يتطابق تماما مع الموقف فى بلاط الدنمرك ففى كلتا الحالتين نجد ملكا مات مقتولا [يقول لنا هوراشيو فى بداية المسرحية أن الملك فورتنبراس قد مات مقتولاً على أيدى الملك هاملت وان ابنه الأمير فورتنبراس يسعى للثأر — المسرحية الفصل الأول — المشهد الأول — أبيات ٨٠ — ١٠٤] ، كما نجد ايضا أخ الملك / الأب المقتول يجلس على العرش بدلاً من الإبن ، فها هو كلوديا يكشف لنا تماثل وضعه مع وضع ملك النرويج إذ يقول :

لقد كتبت هذا الخطاب
إلى ملك النرويج ، عم فورتنبراس الصغير ،
لقد أقعده المرض وألزمه الفراش فلا يكاد يعلم شيئا
عما يسعى اليه ابن أخيه .

[الفصل الأول — المشهد الثانى — أبيات ٢٧ — ٣٠]

أما انجلترا فهى تابعة لإدارة كلودياس [أو قابيل] تبعية تامة ، فحين يود كلودياس التخلص من هاملت يرسله إلى ملك انجلترا ليقتله ونراه يخاطب ملك انجلترا فى خياله قائلا :

اقتله يا ملك انجلترا ،
فهو كالحمى يصطخب فى دمائى
وبيدك أنت الدواء . . .

[الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٦٤ — ٦٦]

أما بلدة ونتبرج التى يصل منها هاملت فى بداية المسرحية فتبدو لنا فى أول الأمر وكأنها معقل الحكمة والفلسفة والمثل العليا . . وكأنها عالم البراءة الذى لا يلوثه شيء والذى يناقض تماما عالم التجربة الممثل فى الدنمرك ، أو كأنها موطن الانسان قبل الخطيئة الأولى التى أسقطته إلى سجن الأرض والإثم والعنف والفناء . . لكن كلودياس لا يلبث إن ينتظم هذا المكان الرمزى تحت لواء الدنمرك فتغدو هى الأخرى واحدة من أقبية العالم الفاسدة وذلك حين يرسل إليها فى طلب صديقين لهاملت هما روزنكرانتس وجيلدنشترن ويوظفهما فى التجسس على هاملت لحسابه . وكأن داء العنف الضارب فى أعماق العالم قد امتد إلى مناطق المثل العليا فلوثها هى الأخرى فبات الهرب مستحيلا . لقد استخدم شكسبير عن عمد إسم هذه المدينة

التى ترتبط بالثورة الدينية البروتستانتينية وبالمصلح الدينى مارتن لوثر ووظفها لتعميق البعد الدينى فى نصه وحولها إلى رمز لأمل الاصلاح الذى يأتى مع هاملت والذى يتمثل فى هدم النظام القديم(٤) . إن مسرحية هاملت تحمل أصداءً أسطورية ودينية واضحة تنفث فيها طاقة إيحائية طاغية فتجد الموقف الرئيسى فيها الذى يماثل بنية الأدوار والوظائف المتكررة فى الحدوتة الشعبية [كما رصدها العلامة فلاديمير بروب فى تحليله لبنية الحدوتة الشعبية الروسية(٥)] يشتبك فى الذهن مع العديد من القصص والحواديت والأساطير الشعبية فتتسع دلالاته وتتوالد وتزداد كثافة . أضف إلى ذلك أن المسرحية تطرح عددا من التيمات التى طاردت خيال البشرية منذ بداية الخلق مثل الثأر وزواج المحارم وقتل الأقارب وخيانة الأصدقاء مما يصلها بالتراث عامة صلة وثيقة ويزيد من قدرتها على الإحالة والإيحاء . ويكفى أن نذكر أن تيمة زواج المحارم التى تتجسد فى المسرحية فى زواج الملكة من قاتل زوجها وأخيه ، وهو زواج محرم فى المسيحية ، قد ألهبت خيال العلامة إرنست جونز مؤلف سيرة سيجموند فرويد ، فاشتبكت مسرحية هاملت فى ذهنه بمسرحية أوديب التى بناها سوفوكليس على الأسطورة اليونانية القديمة ، كما اشتبكت بنظريات فرويد حول علاقة الطفل الذكر بأمه فوجدناه يخرج علينا بنظرية تفسر المسرحية فى ضوء ولع هاملت الخفى بأمه وغيرته من عمه وأبيه عل حد سواء ، أى فى ضوء ما أسماه فرويد " بعقدة أوديب " .

وإذا كان المخزون الأسطورى والشعبى فى مسرحية هاملت هو أحد أسباب شعبية هذه المسرحية على مدى العصور فإن معالجة شكسبير الفنية الماكرة الذكية لمادته التراثية يمثل سبباً آخر لا يستهان به ـــ وإذا أردنا أن نصف أسلوب شكسبير فى تشكيل مادة مسرحياته المستقاه من مصادر عدة شعبية أو تاريخية أو أسطورية فلن نجد أفضل من كلمات الشاعر والمؤلف المسرحى ت . س . اليوت الذى قال يصف سياسته فى التأليف المسرحى بأنه يختار « شكلاً شائعاً من أشكال الترفيه ثم يخضعه لعملية إبداعية تحوله إلى شكل فنى » . لقد كانت هذه هى سياسة شكسبير أيضاً حين اختار شكل الحدوته الشعبية وحوله إلى شكل فنى مركب متعدد المستويات ، فلسفى الدلالة فى حلم ليلة صيف ، وحين استخدم شكل التراجيديا العائلية الشائع فأبدع من خلاله مسرحية عطيل ، وحين استخدم شكل الرومانسة فى روميو وجولييت ، أو شكل الهزلية فى الليلة الثانية عشر أو نبيلان من فيرونا أو زوجات وندسور المرحات وغيرها من كوميدياته الممتعة الراقية .

وفى مسرحية هاملت اعتمد شكسبير فى صياغة مادته على شكل ترفيهى شعبى شاع فى انجلترا فى ذلك الوقت وهو تراجيديا الانتقام التى سنتعرض لها ببعض التفصيل فى الجزء التالى ، وكانت سياسته فى التعامل مع هذا الشكل الترفيهى الفج الشائع هى خلخلة الدلالات التقليدية المرتبطة بهذا الشكل عن طريق زعزعة صورة البطل المنتقم من أساسها ، ثم إعادة تنظيم عناصر الشكل بحيث تتحول « تراجيديا الانتقام » كشكل مسرحى إلى إستعارة شعرية مسرحية لتراجيديا وجود الإنسان ــ أى إلى معادل مجازى مسرحى لرؤية فلسفية ودينية وسياسية عميقة . لقد كان شكسبير مولعاً بتشبيه الحياة بخشبة المسرح كما يفعل فى مونولوج ماكبث الأخير بعد انتحار زوجته مثلاً [ماكبث ، الفصل الخامس ، المشهد الخامس ، أبيات ٢٤ ـ ٢٦] أو فى حديث بروسبرو فى مسرحية العاصفة بعد الاحتفال بزواج ابنته ميراندا [الفصل الرابع ، المشهد الأول ، أبيات ١٤٨ ـ ١٥٦] ولقد تناول فاروق عبد الوهاب هذا الملمح الهام فى مسرح شكسبير باستفاضة وحساسية ذكية مرهفة فى بحثه الذى تقدم به لنيل درجة الدكتوراه من جامعة منيسوتا الأمريكية[٦] . وفى مسرحية هاملت ينطلق شكسبير من نفس الاستعارة المحورية فى تعامله مع « تراجيديا الانتقام » وكأنه يقول لنا :«إذا كانت الحياة تشبه خشبة المسرح ، فإن الدراما الإنسانية الدائرة فوق خشبة مسرح الحياة هى أشبه ما تكون بتراجيديا الانتقام فى عنفها ودمويتها وجنونها العبثى وميلودراميتها ! » .

تراجيديا الإنتقام :

يندر أن يجد القارىء فى المسرح الإليزابيثى التراجيديا الكلاسيكية بمعناها الأرسطى فباستثناء بعض المحاولات المتفرقة مثل مسرحيتى كاتيلين و سيجانوس ، وكان بن جونسون قد كتبهما ليثبت قدرته على الكتابة الأدبية الكلاسيكية المترفعة إلى جانب قدرته على تأليف المسرحيات الجماهيرية الشعبية التى كان يكن لها احتقاراً دفيناً وينظر إليها باعتبارها مسرحيات استهلاكية لكسب العيش ــ باستثناء بعض تلك المحاولات المتفرقة عزف كتاب المسرح فى مجموعهم عن النموذج الكلاسيكى الأرسطى . وربما كان السبب فى عزوف الكتاب الإليزابيثيين عن القيم الكلاسيكية هو الذوق الشعبى العام لجماهير المسرح الذى كان يتطلب فى العروض المسرحية

ثراءً وتنوعاً فى المادة المطروحة وفى عناصر الفرجة والدهشة والإثارة ، وكان يميل إلى مزج الجد بالهزل والضحك بالبكاء والنثر بالشعر ، ولم تكن التراجيديا فى نموذجها الأرسطى ــ كما فسرته الكلاسيكية الجديدة ــ الذى يفرض الالتزام بوحدات الزمان والمكان والحدث وبالمنطق العقلانى كما يفرض فصل الأنواع والالتزام بقواعد اللياقة [Decorum] وعدم خلط الشعر بالنثر ــ لم تكن التراجيديا كما نظر لها نقاد عصر النهضة اعتماداً على أرسطو وهوراس لترضى الذوق الإليزابيثى الجماهيرى .

ولهذا السبب ، ولأن المسرح كان يتوجه بالدرجة الأولى إلى الذوق الشعبى الجماهيرى حتى يضمن استمراره وعدم نضوب موارده المالية ، اتجه الكتاب المسرحيون إلى محاكاة نموذج مأساوي كلاسيكي آخر وجدوا فيه ضالتهم وهو نموذج التراجيديا الرومانية كما كتبها عالم البلاغة والشاعر والفيلسوف الرواقى لوسياس أنيوس سينيكا [٤ ق . م ــ ٦٥ م] .

كان سينيكا معلماً للامبراطور نيرون ــ حارق روما الشهير ــ قبل توليه مقاليد الامبراطورية ، وحين صار نيرون امبراطوراً اتخذ من سينيكا مستشاراً له وحاول سينيكا جاهداً أن يكبح جماح نوازع نيرون الوحشية وعطشه للدماء لكن المحاولة أرهقته بعد فترة وغدا منصبه كريهاً إلى نفسه فغادر البلاط عام ٦٢ م ، لكن نيرون سرعان ما انتقم منه فقبض عليه واتهمه بالتآمر ضده وأجبره على تجرع السم كما أُجبر الفيلسوف سقراط من قبله فى أثينا عام ٣٩٩ ق . م .

وأثناء حياته كتب سينيكا تسع مسرحيات مأساوية شعرية عالج فيها موضوعات مستمدة من الأساطير اليونانية القديمة سبق أن تناولها كتاب المسرح الاغريقيون . لكن معالجة سينيكا لهذه الموضوعات جاءت مختلفة عن النموذج اليونانى ، فقد نحى سينيكا منحىً ميلودراميا فركز على عناصر العنف والإثارة من الجرائم الوحشية والأحداث الدموية إلى السحر والأشباح . وفى القرن السادس عشر ترجمت مسرحيات سينيكا إلى الإنجليزية فى الفترة ما بين ١٥٥٩ و ١٥٨١ وصارت فى متناول أيدى كتاب المسرح ، بينما غابت عن الساحة نصوص التراجيديات اليونانية القديمة ، فغدت هذه التراجيديات الرومانية العنيفة نموذجاً مألوفاً وشائعاً احتذاه الكثيرون فى المسرحيات التى عرفت فيما بعد بتراجيديات الانتقام .

وتعد مسرحية جوربوداك التى كتب فصولها الثلاثة الأولى توماس نورتون ، وفصليها الأخيرين ت . ساكفيل ، وقدمها فريق من طلبة القانون عام ١٥٦١ ، تعد هذه المسرحية أول مسرحية إنجليزية من فصيلة تراجيديا الانتقام التى تحاكى النموذج السينيكى . ففى هذه المسرحية يتنازع إبنا الملك [جوربوداك] على تقسيم المملكة فيقتل أحدهما الآخر ، فتسعى أمهما الملكة [فيدينا] إلى الانتقام من الابن القاتل وتنجح فى قتله ثأراً لأخيه . وفى هذه المسرحية تدور الأحداث الدموية كلها خارج خشبة المسرح وفقاً للنموذج السينيكى بينما تشغل خشبة المسرح الخطب والمواعظ والمقطوعات الوصفية والسردية الشديدة البلاغة .

وفى عام ١٥٨٦ انتقل هذا النوع من المأساة من معاقل المثقفين إلى خشبة المسرح الجماهيرى على أيدى الكاتب المسرحى [توماس كيد] الذى التزم بالنسق السينيكى مع اختلاف واضح ، وهو تصوير كل الأحداث العنيفة والدامية على خشبة المسرح فجاءت مسرحيته التراجيديا الأسبانية أقرب ما تكون إلى أفلام العنف والرعب والإثارة الحديثة فى قرننا العشرين وتمتعت بنفس شعبيتها ونجاحها الجماهيرى الواسع(٧) . وفى هذه المسرحية تبلورت الملامح الرئيسية لبنية هذا النوع من التراجيديا والتى نرصدها فيما يلى :

(ا) جريمة قتل تفضى إلى ←

(ب) ظهور شبح يطالب بالانتقام أو الثأر وقد يتكرر ظهوره أثناء المسرحية ←

(جـ) مشروع انتقام يعتمد على المكر والحيلة ويتضمن تنفيذه عادة :

١ - إدعاء الجنون أو الجنون الفعلى من جراء الرعب أو التعذيب .

٢ - تدخل عوامل مناهضة لمشروع الانتقام تفضى إلى تعطيل مؤقت .

٣ - مشاهد تعتمد على الإثارة من جنس ورعب وتعذيب وجاسوسية ، وجرائم قتل فرعية ، وحبس واغتصاب ، وعلاقات محرمة .

٤ - إعادة تمثيل جريمة القتل فى تمثيلية ناطقة أو صامتة داخل المسرحية [وقد كان الاسترجاع التمثيلى للجريمة فى مسرحية المأساة الأسبانية صامتاً بينما جاء ناطقاً فى مسرحية هاملت] .

(د) إتمام مشروع الانتقام بأكبر عدد ممكن من الضحايا وجثث القتلى .

وقد أدى النجاح الساحق لمسرحية المأساة الأسبانية إلى موجة تقليد عارمة ، فكتب [كريستوفر مارلو] على نهجها مسرحية يهودى مالطة عام ١٥٩٢ ، ثم كتب [شكسبير] مسرحية تايتوس أندرونيكاس (١٥٩٤) التى تشتمل على حبكتى انتقام دمويتين وتغتصب فيها البطلة ، [لافينيا] إبنة [أندرونيكاس] ، ويقطع لسانها بعد أن تقطع أيديها ، ثم ظهرت معالجة أولى لقصة هاملت مجهولة المؤلف ، ربما ألهمت شكسبير إعادة تناول القصة ، ولولا أن نص المسرحية هذا مفقود لأمكننا مقارنتها بمسرحية شكسبير . وعلى نهج هذا النموذج أيضاً سار كل من [جون مارستون] فى مسرحية انتقام أنطونيو (١٦٠٠) و [سيريل تورنر] فى مسرحيتيه مأساة المنتقم (١٦٠٧) ثم مأساة الملحد (١٦١١) ، و [جون ويستر] فى مسرحيتيه الشيطان الأبيض (١٦١٢) و دوقة مالفي (١٦١٣ - ١٦١٤) ، وغيرهم . .

وتثير شعبية هذا النوع من مسرحيات الرعب والعنف والإثارة تساؤلاً هاماً حول إرتباط شعبية هذا النوع بأحوال الفترة التاريخية التى واكبتها ، وكانت فترة تحول وانتقال من نظام اقتصادى قائم على الإقطاع إلى نظام يقوم على التجارة ورأس المال ، ومن نظام سياسى يقوم على الملكية المطلقة إلى نظام تزايدت فيه سلطة البرلمان مع تزايد نفوذ الطبقة المتوسطة ، ومن نظام دينى كاثوليكى محافظ يعتمد سلطة المؤسسة الكنسية فى روما إلى نظام دينى بروتستانتى يؤمن بمسئولية الفرد مباشرة أمام الخالق ، ومن نظام أخلاقى وفكرى مؤسس على الطاعة العمياء للقيم الموروثة وأولى الأمر إلى نظام أخلاقى وفكرى ينطلق من التساؤل والتشكك . .

لقد كانت فترة ظهور « تراجيديا الانتقام » فترة قلاقل وعنف وتوتر تقترب فى تحولاتها العميقة من طبيعة القرن العشرين . . وربما كان هذا التقارب والتشابه وراء اهتمام بعض المخرجين التجريبيين فى القرن العشرين مثل [بيتر بروك] بنتاج العصر الاليزابيثى من تراجيديات الانتقام . لقد تأثر [بيتر بروك] بنظرية الفرنسى [أنتونين أرتو] عن « مسرح القسوة » وحاول تطبيقها فى عدد من العروض التى تعتمد على نصوص تنتمى إلى نوع تراجيديا الانتقام ، فقدم عام ١٩٥٥ مسرحية شكسبير الدموية تاتياس أندرونيكاس وتبعها فى نفس العام بمسرحية هاملت ، ثم عاد إلى مسرحيات سينيكا — أبو هذا النوع — عام ١٩٦٨ فقدم مسرحيته أوديب بعد أن كان قد تمكن تماماً من أسلوب مسرح القسوة كما أثبت عرضه الماراساد عام ١٩٦٤ .

هاملت وتراجيديا الإنتقام :

يقول سارتر فى مقدمة ترجمته الفرنسية لمسرحية الطروادبات للشاعر اليونانى القديم يوريبيديس : « يلحظ القارىء أن هدف يوريبيديس من استخدام العرف السائد هو تحطيمه ، فهو يقبل العقائد الموروثة التقليدية ليسخر منها »[٨] وينطبق هذا القول تماماً على أسلوب تناول شكسبير لشكل تراجيديا الإنتقام فى مسرحية هاملت ويصفه وصفاً دقيقاً ، فلقد استخدم شكسبير هذا الشكل المسرحى استخداماً ساخراً خلخله من أساسه حين وضع فى قلب مسرحيته بطلاً سلبياً يختلف جذرياً عن صورة المنتقم التقليدى المتعطش للدماء الذى تسيطر الرغبة فى الانتقام على كل حواسه . إن هاملت يعلن زهده فى الحياة وحنينه للموت فور وصوله إلى الدنمرك وقبل أن يعلم شيئاً عن موت أبيه فنراه فى أول مشهد له على خشبة المسرح يصيح بمجرد أن يخلو إلى نفسه :

آه لو يذوب هذا الجسد الثقيل . . . الثقيل .
ويتحلل . . يذوب ويتحول إلى قطرات مثل قطرات الندى !
لو أن قانون الخالق الأبدى
لم يحرم قتل النفس . يا إلهى . . يا إلهى . .
كم تبدو لى الحياة بمشاغلها اليومية .
مملة كئيبة تخلو من البهجة ! .

[الفصل الأول ، المشهد الثانى ، الأبيات ١٢٩ — ١٣٤]

وحين يلتقى بشبح أبيه ويعلم بجريمة عمه الشنعاء ويعد أباه أن يأخذ بثأره نجده فى نهاية المشهد يتأسى لحاله وينعى حظه العاثر الذى فرض عليه هذه المهمة الكريهة . . مهمة إزالة الجرم وتطهير الدنمارك [أى العالم] من الإثم كما لو كان السيد المسيح فنراه يصيح فى ألم :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة !
ليتنى لم أولد حتى لا أحمل عبء إصلاحه .

[الفصل الأول ، المشهد الخامس ، أبيات ١٨٩ — ١٩٠]

وتكاد هذه الصرخة المتألمة أن تذكرنا بصرخة السيد المسيح على الصليب حين صاح « إلهى . . إلهى . . لماذا تركتنى ؟ ! » .

وعلى العكس من البنية التقليدية لمسرحية الانتقام لا يشرع البطل فى وضع خطة محكمة أو تدبير سلسلة من الأحابيل والحيل لتحقيق هدفه ، بل يكتفى بالتظاهر بالجنون والاستغراق فى التأملات الفلسفية . . ولا ينقذه من خموله إلا وصول الفرقة المسرحية فى نهاية الفصل الثانى عن طريق الصدفة البحته مما يوحى له بفكرة إعادة تمثيل جريمة الملك أمام عينيه ليتيقن من صحة كلام الشبح هذا رغم أنه كان قد أعلن لنا فى نهاية الفصل الأول تصديقه الكامل له مما يجعلنا نشعر أن محاولة التيقن هذه ليست سوى حيلة نفسية أخرى يلجأ إليها هاملت ليؤجل فعل الانتقام ، وكأنه منتقم رغم أنفه ، وكأنه ممثل يرفض أن يلعب الدور المرسوم له فى الدراما الدائرة من حوله . ويصعب على القارىء أن يتخيل كيف كان يمكن إنهاء المسرحية لو لم ينشط الملك كلودياس فور تأكده من شكوك هاملت إلى العمل على التخلص منه بمعاونة جاسوسية روزنكرانتس وجيلدنشترن أولاً ثم بمعاونة لايرتيس بعد فشل خطته الأولى . . إن هاملت يرفض أن يلعب دور المنتقم وأن يأخذ بمقاليد الحبكة فى يده حتى قرب منتصف المسرحية حين تحول المسرحية مسارها تماماً فينقلب الملك كلودياس من الضحية المتوقعة أى المفعول به المتوقع إلى الفاعل الرئيسى ويعقب هذا تحول هاملت عن دور الفاعل المتوقع إلى دور الضحية والمفعول به . ولو تأمل القارىء المسرحية لوجدها تكاد تخلو من الأحداث فى جزئها الأول الذى يلعب فيه هاملت دور الفاعل المتوقع ، بينما تكتظ بالأحداث المتلاحقة اللاهثة فى الجزء الثانى الذى يعقب المسرحية داخل المسرحية وهو الجزء الذى يمسك فيه كلودياس بمقاليد الأحداث ويتحول عن دور الضحية إلى دور الفاعل الرئيسى . وفى هذا الجزء الثانى يأتى هاملت بعض الأفعال ، مثل قتل بولونياس أو تبديل الخطاب الذى يحمله صديقاه الخائنان إلى ملك انجلترا فى صحبته ، كما يقبل أن يبارز لايرتيس مبارزة ودية . . لكن هذه الأفعال لا تتم عن قصد ولا تسبقها خطة أو تدبير ، فقتل بولونياس يتم بوحى اللحظة دون ترو ولم يكن بولونياس هو المقصود بالطعنة على أية حال ، أما الفعلان الآخران فلا يعدوان أن يكونا رد فعل . . أى استجابة دفاعية أو سلمية لفعل دبره وخطط له ونفذه كلودياس .

إن تبادل أدوار الفاعل والمفعول به فى معالجة شكسبير لتراجيديا الإنتقام يفجر بنيتها الداخلية التقليدية مولداً بنية درامية جديدة . فإذا كان خط سير الحبكة فى مأساة الانتقام التقليدية يتحقق على النحو التالى :

جريمة ظالمة ← ظهور منتقم ← قرار انتقام ← مشروع أو خطة انتقام ← تعطيل مؤقت ← عودة إلى مسار خطة الإنتقام ← تحقق الإنتقام .

فإننا نجد أن سير الحبكة فى مسرحية هاملت يتخذ الشكل التالى :

[جريمة ظالمة ← قرار انتقام ← غياب خطة الإنتقام ← بزوغ نزعة عدمية فى نفس المنتقم تدفعه إلى الرغبة فى الهرب والانتحار ← إعادة تمثيل الجريمة ← قرار انتقام جديد لا تصحبه خطة يفضى إلى قتل خطأ ونفى المنتقم عن الساحة] ← تحول الضحية المتوقعة (كلودياس) إلى فاعل يخطط لقتل المنتقم ← عودة هاملت وقد تحول عن دور المنتقم إلى دور الضحية المتوقعة ومن فاعل إلى مفعول به ← عودة لايرتيس فى دور المنتقم وبزوغ مشروع انتقام جديد هدفه هاملت ← فشل خطة كلودياس الأولى ← اتحاد مشروع كلودياس ولايرتيس فى خطة واحدة ← نجاح مشروع المنتقم لايرتيس والمخطط كلودياس ← يحقق نجاح خطة الانتقام الثانية ، فى مفارقة ساخرة ، تنفيذ قرار الانتقام الأول وهو قتل كلودياس .

إننا نجد أنفسنا من واقع الرصد السابق لمسار الأحداث فى مسرحية هاملت بإزاء حبكتين أو مسرحيتين من تراجيديات الانتقام لا مسرحية واحدة بالإضافة إلى مسرحية من مسرحيات الدسائس والمكائد والمؤامرات . فالأحداث التى تحدها الأقواس والتى تبدأ بالجريمة وتنتهى بالنفى تمثل مشروع مسرحية انتقام لا تكتمل لمقاومة البطل لدور المنتقم وغياب خطة الانتقام ، بينما تمثل الأحداث التى تلى الأقواس مشروع مسرحية إنتقام تكتمل ، وتتولد من فعل القتل الخطأ الذى يرتكبه هاملت بقتل بولونياس ، وتشتبك مسرحية الانتقام الجديدة هذه مع مسرحية المكائد التى ينسجها كلودياس للتخلص من هاملت حتى تصل إلى نهايتها وتحقق هدفها . لكنها لا تحقق هدفها المباشر فقط بقتل ضحيتها هاملت ، بل تحقق أيضاً هدفاً آخر وهو إكمال مشروع مسرحية الانتقام الناقصة بقتل المجرم والضحية كلودياس الذى يغدو مع لايرتيس أداة الإنتقام وسلاحه . لقد تعمد شكسبير أن ينفى عن بطله دور المنتقم فجعله يتردد فى قبول قواعد اللعبة ثم أدخل إلى الساحة مشروع انتقام جديد بمنتقم جديد وأعطى فيه بطله (هاملت) دور الضحية فبدلاً من أن يكون المخلص / المنتقم ، تحول إلى المخلص / الضحية الذى يطهر العالم من الإثم ويدفع حياته ثمناً لبزوغ « عهد جديد » ــ كما فعل السيد المسيح .

لقد التقط شكسبير شكلاً مسرحياً شعبياً فجاً وصهره فى أتون عبقريته وخلق منه دراما دينية عميقة الدلالة تجسد فى صورة مسرحية التحول الواضح فى الكتاب المقدس عن مبدأ الانتقام والقصاص أو العين بالعين الذى يحكم « العهد القديم » إلى مبدأ التسامح . والافتداء الذى يحكم « العهد الجديد » ، وهكذا تحولت مأساة الانتقام فى يديه إلى استعارة مسرحية لتاريخ البشرية الذى بدأ بخطيئة آدم وقتل الأخ لأخيه ولعنة الموت ، وتحول المنتقم التقليدى فى يديه إلى تجسيد مسرحى لمفتدى البشرية الذى رفض النظام القديم وقوضه رغم انتمائه إليه ليفسح المجال لعهد روحى جديد . ومن الجدير بالذكر أن ثنائية المخلص / الضحية لا تقتصر على الدين المسيحى فقط بل نجدها فى العديد من الأساطير والطقوس الوثنية القديمة كما بين [جيمس جورج فريزر] فى كتابه القيم **الغصن الذهبى** ثم [ليو شنيدرمان] فى كتابه الحديث **العوامل السيكولوجية فى الأسطورة والفولكلور والعقائد الدينية**(٩) .

إن سلبية البطل المقصودة وتردده وتساؤله وزهده فى لعبة الانتقام وسفك الدماء المتكررة تشكك فى شرعية مبدأ الثأر والقصاص وتخلخل بنية مأساة الانتقام لتطرح سؤالاً عن البديل . وتشكل المسرحية فى مجموعها ــ بشقيها أو حبكتيها اللتين ذكرناهما آنفاً ــ إجابة هذا السؤال ، فمسرحية هاملت تقول من خلال بنائها المركب أن العدل لا يتحقق بموت شخص واحد أو بالقصاص من جرم فردى . . بل يتحقق بالتضحية التى تدمر النظام الظالم القائم لتفسح المجال لبزوغ نظام عادل جديد . ولا يخفى على القارىء الدلالة السياسية التى تتولد من رسالة المسرحية الدينية هذه . . فإلى جانب بعدها الدينى الواضح تحمل مسرحية **هاملت** بعداً سياسياً هاماً وتتضمن إدانة سياسية عميقة لنظام الحكم الموروث من العصور الوسطى والقائم على تحالف الملكية والمؤسسة الدينية والإقطاع حتى ليكاد يصدق عليها ما قاله الناقد المجرى الاشتراكى جورج لوكاتش عن مسرحية أخرى لشكسبير هى مسرحية **الملك لير** حين وصفها بأنها نبوءة بانهيار النظام الإقطاعى .

ولا يتمثل البعد السياسى فى مسرحية هاملت فى فكرة قتل الملك واغتصاب العرش التى تبدأ بها المسرحية فقط ، أو فى التحالف السياسى الواضح بين ملك الدنمرك كلودياس وملكى النرويج وانجلترا الذى أشرنا إليه آنفاً . . رغم أهمية هذا العامل فى تدعيم النظم الملكية الرجعية ، بل يمتد البعد السياسى إلى طرح إمكانية

الثورة على هذه الأنظمة فى المشهد الخامس من الفصل الرابع . فالمشهد يبدأ بجلبة عالية تصيب [كلوديباس] بالهلع فيطلب من جنوده حراسة الأبواب ، ويسأل تابعه عن الأمر فيخبره التابع أن [لايرتيس] ، ابن [بولونياس] الذى قتله [هاملت] قد جاء للانتقام من قاتل أبيه وأن حشداً هائلاً من الناس قد انضم إليه . وفى الأبيات من ٩٣ إلى ٩٩ يكتسب هجوم الناس على القصر دلالة سياسية واضحة فيتحول الثأر الفردى الأخلاقى إلى ثأر جماعى سياسى ـ أى إلى ثورة شعبية ، فالأبيات تقول على لسان تابع الملك :

يناديه الدهماء بسيدهم .
ويتصرفون وكأن الحياة لم تكن من قبل ، وتوشك الآن على البدء .
نسيوا التاريخ والتراث والأعراف .
نسيوا أن الجديد يستند إلى القديم ولا يقره إلا القديم .
فتراهم يصيحون : « الخيار لنا ، لايرتيس ملكنا » !
فيرتفع الهتاف إلى أعنان السماء مع التصفيق والصياح والقبعات
ويدوى : « لايرتيس ملكنا . . لايرتيس ملكنا » .

لكن هذه الثورة لا تفضى إلى تغيير لأن دافعها الأولى فردى بحت ولأن رأسها هو واحد من أقطاب النظام القديم ، لذلك لا يلبث هذا النظام أن يمتصها ويجهضها حين يطوى كلوديباس لايرتيس تحت جناحه . وتمتد إدانة شكسبير للنظام القديم إلى تلك الحروب التى كان الأمراء الاقطاعيون يشنونها بين الحين والآخر لمجدهم الشخصى أو لأسباب فردية بحته ويدفع ثمنها الشعب من ماله وحياته . وتأتى إدانة هذه الحروب خافتة فى البداية فى معرض حديث كلوديباس حين يقول .

لقد كتبنا هذه الرسالة
إلى ملك النرويج ، عم فورتنبراس الأرعن
. . . . وقد طلبنا منه أن
يأمره بالتوقف فى سعيه ، فرعيته هم الذين يدفعون المال ويمدون هذه
الحملات بالعتاد والرجال .

[الفصل الأول ، المشهد الأول ، أبيات ٢٧ ، ٣٠ — ٣٢]

ثم تعلو نبرة الإدانة فى المشهد الرابع من الفصل الرابع الذى نرى فيه [فورتنبراس] للمرة الأولى ، وهو يعبر بجنوده أرض الدنمرك فى طريقه إلى بولندا

ليشن حرباً طاحنة ليستولى على قطعة أرض صغيرة كانت ملكاً لأبيه ـ رغم بعدها الشاسع عن مملكة النرويج ! ويذكرنا شكسبير هنا بالتحالف السياسى بين الأنظمة الملكية الذى يساند الحروب الاستعمارية ويدعمها . فها هو فورتنبراس الذى كان ينوى فى بداية المسرحية ـ كما علمنا من [هوراشيو] ـ أن يشن حرباً على الدنمرك انتقاماً لقتل أبيه واسترداداً لقطعة أرض كان أبوه قد خسرها فى رهان مع الملك [هاملت] الراحل ، ها هو [فورتنبراس) قد تخلى عن هدفه الأول ، وخضع لإرادة عمه الذى يعتلى عرش النرويج ، وقبل التحالف مع [كلودياس] عم [هاملت] الذى يعتلى عرش الدنمرك ، ووجه حروبه الإقطاعية وجهة أخرى ، فنجده فى بداية المشهد يقول :

إذهب أيها الكابتن واحمل تحياتى إلى ملك الدنمرك
واخبره أن فورتنبراس ، بعد إذنه
يطلب حق العبور الآمن لقواته على
أرض مملكته كما وعد .

[الفصل الرابع ، المشهد الرابع ، أبيات ١ — ٤]

وبعد خروج [فورتنبراس] يدخل [هاملت] ويسأل الكابتن عن هوية هذه الحشود وهدفها ومن خلال السؤال والجواب ينسج شكسبير إدانة شديدة السخرية وتعليقا لاذعا على هذه الحروب :

هاملت : أيها السيد الكريم ، لمن هذه القوات ؟
الكابتن : لملك النرويج يا سيدى .
هاملت : وإلى أين يقصدون ؟
الكابتن : إلى مكان فى بولندا .
هاملت : من قائدهم ؟
الكابتن : ابن أخ ملك النرويج ، القائد فورتنبراس .
هاملت : هل سيهاجمون بولندا كلها يا سيدى ؟ أم منطقة على الحدود ؟
الكابتن : إذا أردت الصدق يا سيدى دون زيادة فاعلم
أننا سنحارب لنكسب قطعة أرض صغيرة
لا نفع فيها إلا بالإسم .
والله لو عرضوا على أن أستأجرها للزراعة لقاء خمس دوقيات . . خمس دوقيات

فقط لما قبلت . ولن يجنى منها ملك بولندا أو النرويج أكثر من هذا لو عرضاها للبيع .

هاملت : إذا كان هذا هو الحال فمن المحال أن يخوض البولنديون الحرب دفاعا عنها .

الكابتن : بلى . . لقد أرسلوا حامية اليها وحصونها .

ألفان من الرجال وعشرون ألف دوقية

لن تكفى للفصل فى أمر هذه القشة .

هاملت : كثرة المال والراحة تفسدان الأمم كالخراج الخفى

الذى ينفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا يخبرنا بسر موت الرجل .

[الفصل الرابع — المشهد الرابع أبيات ٩ — ٢٩]

ورغم أن [هاملت] هنا يعبر عن وجهة نظر اقطاعية صرفة فى هذه الحروب ويردد ما قاله الفيلسوف نيتشه بعده بقرون عن فائدة الحروب فى تحقيق الوحدة الداخلية والتماسك ، وعن مضار فترات السلم الطويلة التى تفسح المجال للصراعات الداخلية على السلطة ، إلا أن شكسبير نفسه لا يدافع عن هذه النظرة بل يوردها ليكشف فسادها فى ضوء حديث الكابتن البسيط الصادق ، بل وتجده يورد نقدا لاذعا لهذه الحروب على لسان هاملت نفسه بطريقة ساخرة ماكرة إذ يجعله فى معرض مناجاته لنفسه التى تبدو فى ظاهرها وكأنها تمجد هذه الحروب وقائدها [فورتنبراس] — يجعله يقول :

إننى أخجل من نفسى إذ أرى

الموت يتربص بعشرين ألف رجل وهم يندفعون

سعيا وراء وهم المجد والشهرة

ويذهبون الى قبورهم وكأنها فراش وثير ، ويحاربون من أجل قطعة أرض

لا يتسع سطحها للجيوش التى تختصم فى أمرها

ولا تتسع بطنها لدفن الأعداد التى ستموت

فى سبيلها .

[الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٥٩ — ٦٥]

إن النقد السياسى الذى يدسه شكسبير فى ثنايا نصه بمكر وحذق يدين فكرة البطولة العسكرية بصورة غير مباشرة ويلقى بظلال سلبية ساخرة على وصول [فورتنبراس] فى نهاية المسرحية ليحتلى عرش الدنمرك بعد أن انهار بلاطها وفنيت

أسرتها المالكة ونبلاؤها عن آخرهم . فهذا الأمير لا يعدو أن يكون امتداداً لنفس النظام الفاسد ، وتتناقض هذه الدلالة السياسية السلبية مع الدلالة الدينية الإيجابية لموت هاملت كما شرحناها آنفاً مما يضفى قدراً من الغموض على نهاية المسرحية . وكأن [شكسبير] قد أبى إلا أن يلقى بظلال من الشك والتشاؤم على العهد الجديد الذى كان يأمل فى بزوغه ، وكأنه أراد أن يسخر من نفسه كلما راودها التفاؤل ، وكأنه كان يود أن يقول أن العهد الجديد لن يسلم من سفك الدماء طالما بقيت أوهام المجد والعظمة والبطولة التى يشتريها الحكام بأموال وأرواح وحياة شعوبهمَ ، وكأنه كان يرسل بصره إلى المستقبل ليرى العهد الجديد بعد انهيار النظام الإقطاعى الفاسد وقد لوثته رؤوس الأموال والحروب الاستعمارية التوسعية التى بنت مجد الامبراطورية البريطانية المزعوم . فالأمير الفيلسوف المتأمل [هاملت] يهب عرشه قبل أن يموت للقائد العسكرى المغوار [فورتنبراس] ـ ذلك الرجل الذى شبهه [هوراشيو] فى المشهد الأول فى المسرحية بقاطع الطريق الذى يود أن يسترد بالقوة ما خسره أبوه بالقانون ، ففى هذا المشهد الافتتاحى يحكى [هوراشيو] لزميليه [برناردو] و [مارسيلوس] قصة الرهان والنزال بين الملك [هاملت] والملك [فورتنبراس] الراحلين وكيف كسب الملك هاملت الرهان وقتل الملك فورتنبراس واستولى على أملاكه وفق العقد القانونى المبرم بينهما ، ثم يضيف :

والآن يأتى فورتنبراس الصغير
متفجراً بالحماسة والشجاعة التى لم تختبر المعارك صلابتها بعد
ويذهب إلى أطراف مملكة النرويج ويجمع من هنا وهناك
عصابة من المغامرين المعدمين .
لا يكلفونه سوى طعامهم وشرابهم ويعد بهم عدته
لتنفيذ مشروعه الطموح . .

[الفصل الأول المشهد الأول أبيات ٩٥ — ١٠٠]

والمشروع بالطبع هو غزو الدنمرك للاستيلاء على الأراضى التى خسرها الملك [فورتنبراس] فى رهانه والتى آلت إلى الأمير [هاملت] بعد وفاة أبيه على أيدى عمه .

لهذا الفارس المغوار يهب [هاملت] عرشه قبل أن يموت ، ويعد هذا القائد العسكرى بدوره أن يذهب الأمير الفيلسوف إلى مثواه الأخير فى جنازه عسكرية مهيبة

وكأنه قائد عسكرى . وهكذا يتحول [هاملت] من فدية هدفها إنقاذ الأمة من مؤسستها القديمة الفاسدة الى ريشة فى خوزة مؤسسة جديدة فى مظهرها وأساليبها ، قديمة فى بنيتها الداخلية . فإذا كانت مسرحية هاملت تمثل فى أحد مستوياتها نبوءة بانهيار النظام القديم الذى يشبهه شكسبير بتراجيديا الإنتقام من ناحية وبالعهد القديم الذى يهيمن عليه « جيهوفا » أو « يهوه » المنتقم من ناحية أخرى ، فإن النبوءة تحفها الشكوك العميقة والمخاوف المقلقة حول المستقبل .

ولا نستطيع أن نختتم الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية هاملت والذى يشكل عنصرا أساسيا فى فهمها دون أن نتوقف عند الشعب — تلك القوة الصامته التى نسمع عنها الكثير فى المسرحية ثم نراها للحظات معدودة تقتحم معقل الملك صارخة بحقها فى اختيار حاكمها — « الخيار لنا » — ثم لا تلبث أن تنسحب عن الساحة بعد أن يحتوى الملك قائدها .

إننا نسمع عن أحوال هؤلاء الناس فى بداية المسرحية حين يسأل [مارسيلوس] زميله فى الحراسة [هوراشيوا] عن أسباب حالة الطوارىء التى تسود البلاد فنعلم أن الناس تعمل بالسخرة فى بناء السفن ويحرمون حق الراحة يوم الأحد ، بل ويعملون ليل نهار بالأمر [الفصل الأول — المشهد الأول — أبيات ٧٥ — ٧٨]. وفى الفصل الثالث من المسرحية يذكر لنا [هاملت] فى سياق مناجاته لنفسه جانبا من العناء الذى يلقاه أهل البلاد والذى قد يدفع المرء إلى طلب الراحة بالانتحار فيتحدث عن « ظلم الظالمين واحتقار واهانات الوجهاء المتكبرين /. . . وتأخر القضاء فى إحقاق العدل / ووقاحة أصحاب المناصب ، والإهانات / التى يلقاها أهل العلم والامتياز على أيدى السفهاء من أهل السلطة » [الفصل الثالث — المشهد الأول — أبيات ٧١ —— ٧٤]. ومن الغريب أن [هاملت] الذى يدرك تماما هذه المعاناة ويستطيع بحكم موقعه فى الدولة أن يعالج أسبابها يقف موقفا سلبيا إزاءها ويكتفى بأن يتأملها كمبرر للانتحار فى مونولوجه الفلسفى هذا ! وكأن الفلسفة والنزعة التأملية فى هاملت قد امتصت تماما قدرته على الفعل الإيجابى فانغلق على نفسه فى دائرة ذاتيته العقيمة وهمه الفردى . ومما يزيد دهشتنا من موقف [هاملت] هذا الذى يدينه شكسبير ضمنيا أن الشعب يحب هذا الأمير حبا جما ، ويشكل القوة التى تحول بينه وبين رغبة عمه فى البطش به ، فالملك يعترف لـ [لا يريتس] أنه لم يقو على محاكمة

[هاملت] وعقابه علنا بعد قتله [بولونياس] وذلك خوفا من حب الناس للأمير . فها هو يقول :

أما الدافع الثانى
الذى منعنى من محاكمته محاكمه علنية
فهو الحب العظيم الذى يكنه العامة له
كانوا سيغمسون أخطاءه فى مياه عواطفهم
فيحولونها تماما عن طبيعتها كما يتحول الخشب إلى أحجار
فتبدو العيوب محاسن . وجدت إن سهامى
لن تقوى على مواجهة تلك الريح العاتية
بل سترتد إلى جبينى حين أطلقها
بدلاً من أن تصيب مرماها .

[الفصل الرابع — المشهد السابع — أبيات ١٦ — ٢٤]

لا يملك من يقرأ هذه الأبيات إلا أن يعجب ويتساءل عن سبب عزوف [هاملت] عن استثمار هذا التأييد الشعبى الجارف ، ولا يملك إلا أن يدين فرديته العقيمة خاصة وأن هذا الشعب قد أثبت تذمره بحكم [كلودياس] إثباتا فعليا فى مشهد سابق حين التف حول أول قيادة تثور على الملك وتهاجم قصره — أى حول [لايرتيس]— وصرخ مطالبا بحق اختيار حاكمه .

وتتدخل فئة من فئات الشعب مرة أخرى لإنقاذ [هاملت] من شباك [كلودياس] القاتلة حين تقوم فئة من القراصنة الذين يهاجمون سفن الملك بإنقاذه مقابل جميل بعد أن يسديه لهم ويحملونه فى سلام إلى أرض وطنه مرة أخرى فيثبت هؤلاء اللصوص أنهم أكثر رحمه به من عمه نفسه [انظر خطاب هاملت إلى هوراشيو فى الفصل الرابع — المشهد السادس — السطور ١١ — ٢٥] — وفى المشهد الأول من الفصل الخامس يلتقى هاملت باثنين من أفراد الشعب البسطاء هما حفارا القبور . ويضع شكسبير على لسانيهما نقدا ساخرا لاذعا للامتيازات التى يتمتع بها الأغنياء فبعد أن يتناقش الاثنان حول موت أوفيليا وهل كان انتحارا يحرمها من طقوس الدفن المسيحية أم موتا طبيعيا يقول الحفار الثانى :

أتريد كلمة الحق ؟ لو لم تكن السيدة من النبلاء لما سمح لها بالدفن كالمسيحيين .

فيرد الأول :

فعلا . . انت محق فى هذا . أليس من المؤسف أن يضم الوجهاء إلى امتيازاتهم العديدة فى هذا العالم حرية التخلص من حياتهم أيضا بالغرق أو الشنق دون عقاب ؟

[الفصل الخامس — المشهد الأول — سطور ٢١ — ٢٥]

وتطفو السخرية من الفساد بين الحين والأخر فى حديث حفار القبور الأول إلى هاملت فى بقية المشهد فها هو يرد على سؤال هاملت عن الزمن الذى تستغرقه الجثة حتى تتعفن قائلا :

إذا لم يكن الرجل قد تعفن فى حياته فقد يصبر عليه العفن فى القبر ثمانى أو تسع سنوات . لكننا هذه الأيام نجد العديد من الجثث التى شبعت عفنا قبل الموت وتفوح رائحتها قبل أن نوسدها التراب

[الفصل الخامس — المشهد الأول — سطور ١٤٩ — ١٥١]

بنية المسرحية ومقولة الخلل :

يتشكل البناء الدرامى فى مسرحية هاملت وفق مبدأ حاكم مهيمن ينتظم كافة عناصر النص من أحداث وشخصيات وأفكار وهو مبدأ الانعكاس الذى يخلق صورة مزدوجة تشتمل على عناصر التماثل والتناقض فى آن واحد فإذا نظرنا إلى المسرحية فى مجموعها وبسطناها إلى وحداتها الرئيسية نجدها تتكون من :

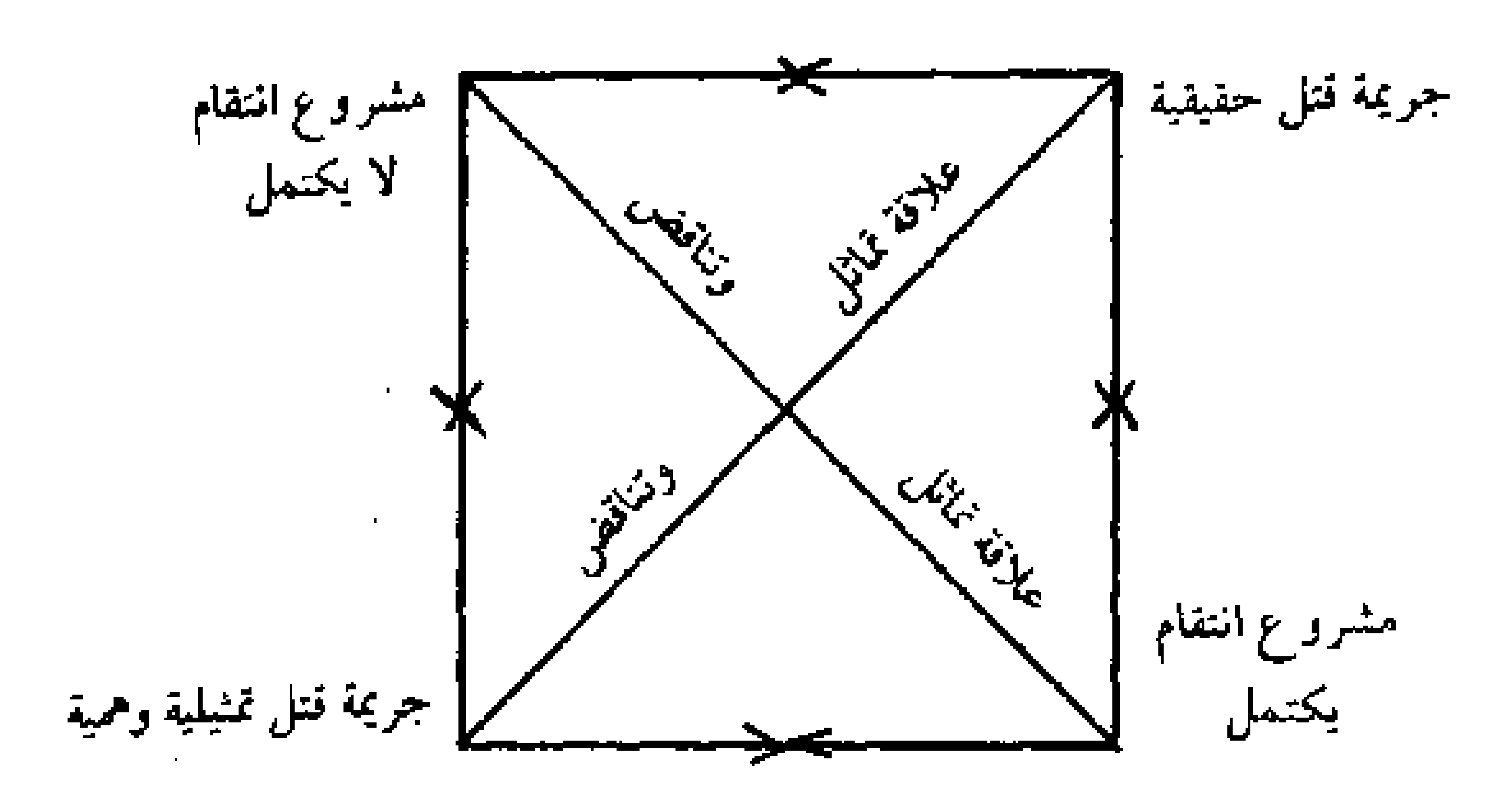
١ — جريمة قتل حقيقية تمت فى الماضى يسردها علينا الشبح وعلى هاملت باستفاضة شديدة .

٢ — مشروع انتقام خيالى بطله هاملت لا يتحقق فعلا بل يظل فى حيز الخيال

٣ — جريمة قتل تمثيلية تتم فى الحاضر أمام عيوننا وتحاكى الجريمة المبدئية فتماثلها لكنها تناقضها فهى انعكاس وهمى فنى فى الحاضر لما وقع حقيقة فى الماضى وإن كان قد وصلنا عن طريق السرد الوصفى الذى لا يخلو من عنصر فنى .

٤ — مشروع انتقام فعلى بطله لا يرتيس يحاكى مشروع هاملت فهو انتقام ابن من قاتل أبيه لكنه يناقضه فى طبيعة الجريمة فالجريمة الأولى كانت مقصودة مدبرة واعزها الطمع والخيانة ، أما الثانية فكانت قتلا عن طريق الخطأ . وبينما لم يكتمل مشروع هاملت يكتمل مشروع لا يرتيس ويتحقق فعلا .

وهكذا نجد أن الوحدة الثالثة تحاكى الوحدة الأولى ، كما تحاكى الوحدة الرابعة الوحدة الثانية وكأن النص هو فى حقيقة الأمر وحدتان رئيسيتان تحاكى كل منهما الأخرى وتماثلها وتعكسها رغم عناصر التناقض بينهما . ويمكننا تصور بنية المسرحية على النحو التالى :



ونلحظ هنا أن جريمة القتل التمثيلية ــ أو « المسرحية داخل المسرحية » التى يسميها هاملت « المصيدة » تمثل مركز القلب فى المسرحية ــ أى فى الفصل الثالث ــ بينما يبدأ التمهيد لها منذ وصول الممثلين إلى القصر فى نهاية الفصل الثانى . ويلفت شكسبير نظر القارىء إلى أهمية هذه الوحدة من المسرحية وإلى مبدأ الانعكاس الذى تجسده والذى يحكم بنية نصه كله حين يجعل هاملت يخاطب الممثلين قبل تقديم المسرحية محثا إياهم على الأداء الطبيعى فيقول : « إن أى مبالغة تبتعد بنا عن هدف الفن التمثيلى الذى كان دائما قديما وحديثا أن يجعل صورة الحياة والطبيعة تنعكس على مرآة الفن » [الفصل الثالث — المشهد الثانى — سطور ١٩ — ٢١] لكن العلاقة بين الفن والواقع فى هذا النص كما تبين [آن رايتر] بثقب

نظر نقدى عميق « هى علاقة متبادلة ، فإذا كان الممثل يعكس الواقع فى مرآة الفن ، فإن الواقع بدوره لا يلبث أن يحاكى الفن » .(١٩)

إن المسرحية داخل المسرحية فى هاملت تمثل نقطة التحول العكسى السافر فى الأحداث والأدوار ، وهى أيضا لحظة انبلاج بنية النص وبزوغ مبدئها الحاكم إلى السطح ، أى مبدأ الانعكاس . وينتظم هذا المبدأ عناصر النص كلها فى مجموعة من الانعكاسات التى تجعله أشبه بصالة المرايا المعوجة ، فجريمة كلودياس تعكسها مسرحية « المصيدة » التى يقدمها الممثلون فى مرآة الفن ، ثم نجدها تتكرر فى قصة قابيل وهابيل التى تشير إليها المسرحية صراحة ، ثم تتكرر بصورة باهتة فى جريمة قتل الملك هاملت لملك النرويج فورتنبراس الذى يعد أخاً له بحكم المنصب . بعد ذلك نجد وضع الأمير هاملت فى بلاط الدنمرك يحاكى ويعكس وضع الأمير فورتنبراس فى بلاط النرويج فكلاهما قُتل أبوه وأعتلى عمه العرش حارماً اياه حقه الشرعى . وينتظم هذا التماثل القوى عنصر التناقض الوحيد بين الموقفين وهو مرض عم فورتنبراس الواضح وصحة عم هاملت الظاهرة التى تخفى مرضه الروحى ، فيغدو مرض الأول الجسمانى الملموس رمزا لمرض الثانى الروحى الخفى . ويولد هذا الرمز سلسلة من الصور الفنية تدور فى فلك المرض الداخلى الخبيث وتشمل كافة شخصيات المسرحية وكأن مرض كلودياس الروحى الخبيث قد انتشر كالوباء إلى الجميع ، فها هو كلودياس يصف هاملت بأنه كالحمى الخبيثة التى تسرى فى دمه [الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٦٥ — ٦٦] وها هو هاملت يشبه الوفرة والسلام « بالخرّاج الخفى الذى ينفجر داخل الجسم ولا يترك أثرا خارجيا » [الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ٢٧ — ٢٩]، وها هو يحث أمه على ألا تخدع نفسها وتوهمها أن حديثه عن ذنبها مصدره الجنون فيقول لها : « لا تضعى هذا المرهم الزائف المريح على جرح روحك / . . . . لسوف يكسو الجرح المتقيح بطبقة من الجلد تغطيه / لكن العفن المنتن سيحفر طريقه إلى الداخل وينشر عدواه فى الخفاء » [الفصل الثالث ـ المشهد الرابع ـ أبيات ١٤٦ ، ١٤٨ ، ١٥٠]. وها هى الملكة جرترود [فى الفصل الرابع ـ المشهد الخامس ـ البيت ١٧] تصف « روحها » بأنها « مريضة » عليلة ، وها هو حفار القبور الأول يعلن — كما أشرنا آنفا — أن بعض الأجساد تتعفن وهى مازالت على قيد الحياة ، ويعود كلودياس إلى صورة المرض الخبيث بعد أن يعلم بموت بولونياس ويلوم نفسه لأنه ترك هاملت حرا

طليقا بدافع من حبه الشديد له كما يدعى أمام الملكة فيقول : « لقد سلكت سلوك صاحب المرض الخبيث / الذى أراد أن يبقيه سرا فتركه يرعى فى جسده / حتى أتى على عصارة حياته » [الفصل الرابع ـ المشهد الأول ـ أبيات ٢١ ـ ٢٣]، وتلح صورة المرض على خياله مرة أخرى فى مشهد تال حين يؤكد لنفسه ضرورة التخلص من هاملت قائلا : « إن الأمراض الميئوس من شفائها لابد وأن نجد لها علاجا جذريا » [الفصل الرابع ـ المشهد الثالث ـ أبيات ٩ ـ ١٠].

وفى بداية المسرحية يعكس فورتنبراس ـ الإبن الذى يسعى إلى الانتقام ـ شخصية هاملت فى دور الابن المنتقم بينما يعكس هوراشيو شخصية هاملت فى دور المفكر المتأمل دارس الفلسفه ، ثم يعكس لايرتيس شخصية هاملت فى دور الابن المنتقم مرة أخرى فى الجزء الثانى من المسرحية . وإذا كان هاملت يلجأ إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جرم عمه فإن بولونياس بدوره ، وفق مبدأ الانعكاس ، يلجأ أيضا إلى فن التمثيل ليكشف حقيقة جنون هاملت فيخطط تمثيلية لقاء ابنته أوفيليا بالأمير بينما يلعب هو والملك دور المتفرجين ، فيختفيا وراء الستار لمراقبة المشهد . وتسفر المسرحية هنا عن إثارة شكوك الملك فيبدأ خطته فى التخلص من هاملت وهو يعلن : « ان الجنون فى حالة العظماء لا ينبغى إهماله » [الفصل الثالث ـ المشهد الثانى ـ البيت ١٨٧].

وإذا كان هاملت قد قرر فى بداية المسرحية أن يدعى الجنون ويمثله [الفصل الأول — المشهد الخامس — الأبيات ١٧١ — ١٧٢] فإن جنونه الزائف لا يلبث أن ينعكس فى مرآة جنون أوفيليا الحقيقى . ويشترك جنون هاملت وأوفيليا فى خاصية هامة هى " الحكمة " . فها هو بولونياس يقول لنفسه أثناء حديثه مع هاملت : " قد يكون حديثه هذا هذيان مجنون ، لكن به منطق ومنهج " [الفصل الثانى — المشهد الثانى — السطر ٢٠٥] ، كذلك يعلن الملك بعد لقاء هاملت بأوفيليا : " إن حديثه قد يفتقد إلى المنطق بعض الشىء لكنه لم يكن هذيان مجنون " [الفصل الثالث — المشهد الأول — أبيات ٦٢ — ٦٣] . أما أوفيليا فنجدها أشبه بالدمية قبل أن تفقد عقلها . . فهى تبدو وكأنها تفكر برأس أبيها وأخيها وتركن إليهما فى كل شىء ولهذا ينجح أبوها فى إفسادها وتحويلها إلى جاسوسة تعمل ضد حبيبها بعد أن نجح فى إبعادها عن هاملت بحجة أن حديث الحب ليس إلا شبكة صياد شهوانى يود أن

يقتنص فريسته لينال غرضه منها ، وبعد أن نصحها بأن تتاجر بجسدها وتمارس التدلل حتى تحصل على أعلى ثمن ممكن لعواطفها [الفصل الأول — المشهد الثالث — أبيات ١٠١ — ١٣١] . وحين يموت بولونياس تفقد أوفيليا عقلها المدبر الذى يفكر لها ويخطط وفقا لمنطق الواقع الفاسد ، فتنفصل عن هذا الواقع — أى تجن ، وتنسحب إلى عالم الأزهار والطبيعة الحرة وتخلع ثياب البلاط وقيوده وترتدى ملابس البسطاء وتتغنى بأناشيد العشق الحرة المتحررة وتكتسب فى جنونها حكمة وثقب نظر وشفافية رؤية لم تتمتع بها من قبل فتغدو خطراً على الآخرين ، فها هو هوراشيو ينصح الملكة جرترود بمقابلتها قائلا :

إنها تذكر أباها كثيرا ، وتقول أنها قد علمت
أن العالم يمتلىء بالحيل والألاعيب ، ثم تتنحنح وتخبط صدرها
وتركل كل ما تلقاه فى طريقها . إنها تتحدث بكلمات غامضة
لا يكتمل معناها .. إن حديثها لا يعنى شيئاً فى حد ذاته
لكن عفويته وتلقائيته تدفع السامعين
إلى ربط اشاراته المتناثرة فيبدءون فى تخمين معناه
ويعيدون ترتيب كلماتها لتناسب أفكارهم .
والحق أن الغمزات واللمزات والإيماءات والإشارات التى تصاحب حديثها
كفيلة بأن تجعل البعض يظنون أن فكرة ما
ليست واضحة ، ولكنها شديدة الأسى ، تلح عليها
من الأفضل أن تتحدثى إليها وإلا فربما نثرت
تكهنات بالغة الخطورة فى النفوس التى تميل إلى سوء الظن .

[الفصل الرابع — المشهد الخامس — الأبيات ٤ — ١٥]

وتنصاع جرترود لنصيحة هوراشيو ، ولا يلبث شكسبير أن يفسر لنا ما غمض علينا فى نصيحة هوراشيو إلى الملكة ويكشف لنا عن حقيقة الإشارات الغامضة التى تلقيها أوفيليا فندرك أنها تتعلق بموت الملك هاملت ، زوج الملكة السابق ، الذى تلوم أوفيليا الملكة على موته لوما خفيا فى ثنايا أغانيها . إن أول جملة تنطق بها أوفيليا بعد دخولها هى سؤال غامض قد يشير إلى جرترود ، أو إلى ملك الدنمرك إذ يقول : " أين جلالة الدنمرك الرائعة " ؟ وترد الملكة قائلة : " كيف حالك الآن يا أوفيليا "

فتجيبها أوفيليا بأغنية غامضة أيضا لكنها تحمل إشارة خفية إلى خيانة جرترود وتقلبها فكلماتها الأولى تقول :

" كيف لى أن أعرف حبيبك الحقيقى
من بين الآخرين ؟ "

وحين تسألها جرترود عن معنى أغنيتها تطلب منها أوفيليا أن تنتبه وتجيبها بأغنية أخرى دالة تقول :

لقد مات ورحل يا سيدتى
لقد مات ورحل "

[الفصل الرابع — المشهد الخامس — أبيات ٢١ — ٢٤ ، ٢٧ — ٣٠] .

وتحمل كلمات أوفيليا دلالة مزدوجة ، فبالرغم من أنها تشير إشارة مباشرة إلى أبيها المقتول بولونياس إلا أنها أيضا — فى ضوء تحذير هوراشيو لجرترود وحيث أن أوفيليا توجهها إلى جرترود — تحمل إشارة خفية إلى الملك المقتول هاملت .

وتتجلى حكمة أوفيليا فى جنونها مرة أخرى فى نفس المشهد حين توزع زهورها على الحاضرين فتعطى الملك كلودياس زهورا تحمل دلالات النفاق والرياء [Fennel] وزهورا ترمز إلى معنى الخيانة [Columbines] بينما تهب الملكة نبات السذاب [Rue] الذى يرمز إلى الندم والحزن والذى كان يستخدم فى بعض الطقوس الدينية لتطهير الآثمين والذى يرتبط بيوم الأحد أى يوم العبادة . وبعد أن تعطى أوفيليا الملكة بعض هذا النبات تضيف أنها ستحتفظ ببعض أوراقه لنفسها ثم تنبه الملكة إلى تماثلهما فى حالة الأسى واختلافهما فى حالة الإثم حين تقول : " ستحمل كل منا هذا النبات لسبب مختلف " . إن أوفيليا تستخدم لغة الزهور استخداما رمزيا لتقول من خلالها الكثير ولهذا نجد لايرتيس يصيح بأنها " تتكلم الحكمة فى جنونها " .

[الفصل الرابع — المشهد الخامس — السطور ١٧٤ — ١٧٨] .

وقبل أن ينتهى هذا الفصل من المسرحية ، وبعد أن اكتسبت أوفيليا الحكمة فى جنونها واكتشفت حقيقة واقعها بعد أن زالت عن عينيها وعقلها الغشاوة التى كان يمثلها بولونياس بمنطقة التجارى الفاسد — بعد أن تنفصل أوفيليا عن واقعها المختل

[وما الجنون إلا انفصال عن الواقع وتمرد على منطقه] وترى الحقيقة حتى تموت . . فجأة . . ودون مقدمات . والحق أن موت أوفيليا المفاجىء هذا قد حيرنى كثيرا ، وظل السؤال يطاردنى زمنا : لماذا ماتت أوفيليا ؟ وهل هناك تبرير منطقى لموتها الجسدى بعد جنونها من داخل النص بعيدا عن أهواء الكاتب وإرادته التعسفية ؟ وذات مساء لاحت الإجابة إذ وجدت جملة لكلوديايس ترد إلى ذهنى وأنا أفكر فى أوفيليا وهى الجملة التى تقول بأن جنون أهل المكانة العالية لأمر خطير لا ينبغى إهماله أو السكوت عليه ، وهى الجملة التى نطق بها وهو يعلق على جنون هاملت وتبعها باتخاذ خطوات فعلية لتصفيته وفجأة وجدتنى أتساءل : هل كان موت أوفيليا انتحارا أم حادثة أم جريمة قتل ؟ إن شكسبير يلح على موضوع موت أوفيليا إلحاحا واضحا فى المشهد الأول من الفصل الخامس ويبرز هالة الغموض التى تحيط بموتها . أو كان هذا الإلحاح ومقصوداً لينبهنا إلى ضرورة تأمل موت أوفيليا التى صارت خطرا على النظام علنا نهتدى وحدنا إلى حقيقته دون حاجة إلى التصريح من جانبه ؟ إننى فى مجال التحليل النقدى لا أستطيع أن أذهب فى هذا الطريق أبعد من حدود التكهن والتخمين . لكننى أعلم تماما أننى لو كنت بصدد إخراج هذه المسرحية لما ترددت لحظة واحدة فى تفسير موت أوفيليا تفسيرا واضحا والقاء تبعته على أكتاف النظام الذى غدت خطرا عليه خاصة وأن الشاعرية المفرطة المبالغة التى تسم وصف الملكة جرترود لموتها تثير الريبة الشديدة وتحمل رنة زيف واضحة إذ يتبدى الحادث على لسانها كصورة مسرحية مصنوعة أو لوحة مرسومة ، تحمل مغالطات واضحة كما يبين [برنارد لوت] الذى ينكر إمكانية أن تحمل ثياب أوفيليا جسدها طافياً فوق سطح الماء فترة من الزمن ريثما تنتهى من أغنيتها الحزينة ، ثم يتساءل : " إذا كانت الملكة قد شاهدت كل هذا لماذا لم تفعل هى أو الآخرون الذين شاهدوه شيئا لإنقاذ هذه الفتاة التى توشك على الغرق ؟ "(١٢) . ويدفعنا شكسبير دفعا إلى التشكك والتأمل فى موت أوفيليا مرة أخرى إذ يجعل القس المنوط بمراسم دفنها يعلن صراحة أن " موتها مشكوك فى أمره "

[الفصل الخامس — المشهد الأول — البيت ٢٠٨] .

وإذا كانت جرترود وراء قتل أوفيليا — أو على الأقل شريكة بالمعرفة فيه — أو لا يجعلنا هذا نتساءل عما إذا كان هذا قتلا للنفس فى صورة الآخر . لقد وحدت أوفيليا نفسها مع جرترود رمزيا من خلال نبات الحزن والأسى والندم ، فهل قتلت

جرترود نفسها الخاطئة النادمة فى أوفيليا ، ضميرها المتيقظ . لقد تنبه [نورمان هولاند] إلى حقيقة التشابه بين جرترود وأوفيليا ، فهما المرأتان الوحيدتان فى المسرحية ، وهما تشتركان رغم انتمائهما إلى جيلين مختلفين فى صفات واضحة ، فكلتاهما تحتاج رجلا تعتمد عليه وتركن اليه ، وكلاهما تمثل قوة من قوى الطبيعة الفطرية فبينما تتصل أوفيليا بعالم الأزهار والنبات تتصل جرترود بعالم الغرائز والحيوان عن طريق الصور الشعرية ، بل اننا نكاد أن نرى فى أوفيليا صورة جرترود فى شبابها ، ونرى فى جرترود صورة لما كان يمكن أن تكون عليه أوفيليا لو أنها لم تجن وتمت . إن جرترود هى إنعكاس جزئى لأوفيليا والعكس صحيح(١٣) ولهذا يصح لنا أن نتساءل عما إذا كانت جرترود قد قتلت براءتها بقتل أوفيليا ؟

لقد نزع هاملت عن جرترود قشرة الوهم الواقعية بقسوة فى مواجهته لها فعرى جرمها بسلاح مرآه الفن كما فعل مع عمه كلودياس .. فوجدناه يواجهها برسمين أحدهما لأبيه والآخر لعمه فيكشف لها من خلال انعكاس كل صورة فى مرآه الأخرى عن حسنات الواحد وسوءات الآخر ، كما يكشف لها خيانتها . إن هاملت يجبر جرترود على الجلوس حين تحاول الفرار قائلا : " هيا .. هيا .. اجلسى .. لن تتحركى من مكانك / حتى أمسك لك بمرآة / تكشف لك خبايا نفسك " ، ثم يعرض عليها صورة أبيه وصورة عمه اللتين تكونان معا مرآة الفن التى تكشف خبايا الواقع وتظهر حقيقته ، وبعد أن تفضح مرآه الفن — وهو فن الرسم فى هذه الحالة لا فن المسرح — بعد أن تفضح مرآه الفن خيانة جرترود نجدها تصرخ ضارعة : " كفى يا هاملت .. أتوسل اليك / لقد وجهت بصرى إلى أعماق نفسى فرأيت هناك بقعا سوداء لا يمكن أن تنمحى / دون أن تترك أثرا " .

إن جرترود تموت معنويا فى هذا المشهد فهى تقول : " إن هذه الكلمات تخترق أذنى كالخناجر " ثم تعلن أن هاملت " شطر " قلبها " شطرين " ، ويطلب منها هاملت أن تحتفظ بالجزء الخير منه وترمى الجزء الفاسد ، لكنها تؤكد أنها ماتت نفسيا إذ تقول قرب نهاية اللقاء : " اطمئن .. إذا كانت الكلمات أنفاس ، وكانت الأنفاس تعنى الحياة ، فلم يعد بى حياة لأن أتنفس شيئا مما قلته لى "

[الفصل الثالث — المشهد الرابع — الأبيات الواردة فى سياق لقاء هاملت بأمة ١٩ — ٢١ ، ٥٥ ، ٨٩ — ٩٢ ، ٩٦ ، ١٥٧ ، ١٥٨ — ١٥٩ ، ١٩٨ — ٢٠٠] .

إن انقسام جرترود المعنوى إلى قسمين — أو انشطار قلبها إلى شطرين هو تعبير مجازى عن صورتها المزدوجة التى تطرحها المسرحية فى ثنائية جرترود / أوفيليا التى تمثل فيها أوفيليا عنصر الشباب والبراءة والصدق . ولا شك أن انتحار أوفيليا أو قتلها يحاكى ويعكس انتحار جرترود أو قتلها المعنوى فى لقائها بابنها . لكن جرترود فى المسرحية لا تتبع نصيحة ابنها بل تهرع إلى الملك بحثا عن الطمأنينة وتخبره بقتل هاملت لوزيره بولونياس وجنونه الشديد . . فرغم أن هاملت قد نصحها بألا تحاول إراحة ضميرها عن طريق الاعتقاد فى جنونه إلا أنها تفعل ذلك تماما . . وهى بعد ذلك تقاوم مقابلة أوفيليا وتعلن أن روحها " مريضة " . . وحين يتم اللقاء نجده انعكاسا خافتا ماكرا لمواجهة هاملت لجرترود يحمل رنة الاتهام نفسها وإن تخفت فى ثنايا الأغنيات والحديث الرمزى عن الورود . أو نستبعد إذن أن تقتل جرترود نفسها مرة أخرى فى أوفيليا بعد أن قتلت معنويا وروحياً فى لقائها بهاملت — أن تقتل براءتها وشبابها وضميرها الحى الذى تمثله أوفيليا — أن تنتحر بقتل أوفيليا ؟

وينتظم مبدأ الانعكاس ، فى ثنائية متعارضة أخرى ، ثورة لايرتيس التى يؤمها " الرعاع " كما يسميهم تابع الملك ، وثورة فورتنبراس التى قوامها " المغامرون " كما يسميهم هوراشيو ، وينتظم نفس المبدأ أيضا ثنائية الزواج الشرعى المزمع بين هاملت وأوفيليا والزواج المحرم بين جرترود وكلودياس ، ، ووفق نفس المبدأ يتكرر الحديث عن الموت والعفن والديدان فى مشهد حفارى القبور وحديث هاملت عن بولونياس بعد موته وعن الموت عموما

[الفصل الرابع — المشهد الثالث — السطور ٢٠ — ٣١] ،

وكذلك تتكرر فكرة اللعبة القاتلة فى « المسرحية داخل المسرحية وفى لعبة المبارزة الخادعة التى يدبرها الملك فى النهاية كما تتكرر فكرة الحزن الداخلى فى مقابل مظاهر الحزن الخارجى حين يعلن هاملت لأمه أن حزنه لا يكمن فى مظهره بل يرقد عميقا خلف السطح

[الفصل الأول — المشهد الثانى — أبيات ٧٦ — ٨٦]

كذلك يتجلى مبدأ الانعكاس فى ثنائيات :

١ — الحارسين فى المشهد الأول من المسرحية ،
٢ — الصديقين روزنكرانتس وجيلدنشترن ،
٣ — حفارى القبور ،
٤ — ظهور شبح الملك هاملت مرتين ، مرة فى البداية ومرة فى منتصف المسرحية .

مقولة الخلل :

تنطلق هذه القراءة التفسيرية لبنية الدلالة فى مسرحية هاملت من الفرضيتين المنهجتين التاليتين :

أولا : أن كل مسرحية يمكن اختزالها إلى مقولة أو جملة محورية يعد النص فى مجموعة تفصيلا لها ، وتستند هذه الفرضية إلى فرضية مماثلة طرحها الناقد الفرنسى مايكل ريفاتير فى معرض الحديث عن الشعر حين قال : " إن القصيدة تتولد من تحول جملة حرفية صغرى إلى اسهاب periphrase مطول معقد وغير حرفى "(١٤) وقد قام الباحث وليد منير باختبار فاعلية هذه الفرضية فى مجال تحليل النصوص الدرامية الشعرية للراحل صلاح عبد الصبور فى رسالته التى حصل بها على درجة الماجستير من المعهد العالى للنقد الفنى عام ١٩٨٨ وأثبت صلاحيتها .

ثانيا : أن بنية الدلالة فى النص الدرامى تتكون من عدد من الأنظمة المتشابكة التى ينبغى رصدها والتعرف عليها وعل تداخلاتها وتقاطعاتها . ويمكن تعريف هذه الأنظمة بأنها مجموعات من الأحداث أو الأبنية [اللغوية والمادية] تحكم كل منها — أى من هذه المجموعات — آلية واحدة أو مبدأ نشاط واحد يضفى عليها طابعها المحدد واستقلالها الذاتى عن المتكلم أو الفاعل المباشر — أى عن الشخصيات الدرامية . إننا لن نستطيع أن نفهم " معنى " النص الدرامى إذا توقفنا عند مجرد رصد ما تأتيه الشخصيات من أفعال أو تحليل نتائجها ومعناها ودوافعها السيكولوجية الفردانية . إن علينا أيضا أن نسأل أنفسنا عن الأنظمة التى تنتظم هذه الشخصيات وتحدد مسارات الدلالة فى العمل وتشكل المناخ اللا مادى للأحداث وتبطن مواقف " القول " و" السلوك " .

وفى مسرحية هاملت نستطيع أن نرصد الأنظمة التالية — أى المجموعات التالية من الأحداث اللغوية والمادية التى يحكم كل منها مبدأ مهيمن واضح نجده يتكرر من نظام الى آخر :

أولا : النظام السياسى : وقد رصدنا فى معرض الحديث عن البعد السياسى فى مسرحية هاملت بعض ملامحه التى نجملها فيما يلى :

١ — نظام ملكى مريض [فى الدنمرك والنرويج] يقوم على استيلاء " العم " فى كلتا الحالتين على العرش بدلا من " الإبن " والوريث الشرعى [هاملت فى الدنمرك وفورتنبراس فى النرويج] .

٢ — حروب اقطاعية يمولها الشعب قسرا هدفها تدعيم نظام القيم الأخلاقية المرتبط بالاقطاع والذى يسمى بأخلاقيات الفروسية ، وتهدف أيضا إلى تحويل طموحات الأمراء والنبلاء وطاقاتهم خارج البلاد ضمانا للاستقرار الداخلى حتى لا يصبح العرش محور صراعات سلطوية . ويعد فورتنبراس الحامل الرئيسى لهذا الملمح فنجده فى البداية يعد العدة لغزو الدنمرك بدلا من أن يحاول استرداد عرش أبيه من عمه المريض الذى يلازم الفراش ولا يصلح للحكم فهو لا يدرى شيئا عما يدور فى مملكته ، ثم نجده يخضع للتحالف بين الدنمرك والنرويج ويوجه نشاطه إلى بولندا ، ثم يعود فى النهاية ليحتل عرش الدنمرك . ويبلور شكسبير قيم الفروسية البراقة الزائفة على لسان هاملت الذى يصف حملة فورتنبراس العبثية على بولندا بأنها حملة شريفة نبيلة المقصد كما فصلنا آنفا .

٣ — تحالف الأنظمة الملكية لضمان استمرارها متمثلا فى الرسائل المتبادلة بين كلوديـاس وملك النرويج [الفصل الأول — المشهد الثانى — أبيات ٢٧ — ٣٨ ، والفصل الثانى — المشهد الثانى — أبيات ٥٩ — ٨٢] ، وفى التحية التى يرسلها فورتنبراس إلى كلوديـاس أثناء عبوره أرض الدنمرك [الفصل الرابع — المشهد الرابع — أبيات ١ — ٧] ، وفى الرسالة التى يبعث بها كلوديـاس إلى ملك انجلترا طالبا منه أن يخلصه من هاملت [الفصل الرابع — المشهد الثالث — أبيات ٥٧ — ٦٧] .

٤ — آليات الدولة البوليسية التى ينشط فيها جهاز المخابرات القائم على الجاسوسية متمثلا فى بولونياس الذى يخدم منصب الملك بصرف النظر عن شرعيته أو عدم شرعيته ويوظف أى فرد كأداة فى عملية التجسس كما وظف بولونياس إبنته فى المشهد الأول من الفصل الثالث بينما اختفى هو وكلوديـاس وراء الستار ، بل إن بولونياس يرسل جاسوسا ليراقب ابنه لايرتيس خفية فى باريس فى المشهد الأول من الفصل الثانى ، ولا يلبث هذا الجاسوس أن يرحل حتى يصل جاسوسان آخران فى بداية المشهد التالى وهما زميلا هاملت فى الدراسة روزنكرانتس وجيلدنشتيرن . وينخرط هاملت نفسه فى نشاط الجاسوسية بما يشتمل عليه من تنكر وتلصص وتخفى

وادعاء ، فما ادعاؤه للجنون سوى حيلة تسهل عليه التجسس وجمع المعلومات فالمجنون يستطيع أن يقول أى شيء أو أن يوجد فى أى مكان دون أن يضطر إلى تقديم تبرير منطقى لسلوكه . وما مسرحيته " المصيدة " سوى حيلة تجسس فى أحد معانيها ، وحين يرحل هاملت إلى انجلترا مع زميليه يفتح الخطاب الموجه إلى ملك انجلترا خفية ويبدله بما يضمن قتل زميليه . صحيح أنهما بدءا بالخيانة وأن حماية النفس تبرر سلوك هاملت هذا أخلاقيا إلا أنها لا تنفى عنه صفة الجاسوسية .

٥ — استخدام جنود من قوميات أخرى لقهر الشعب ضمانا لعدم تعاطفهم معه وولائهم التام لسيدهم الذى أجرهم . ويأتى هذا الملمح فى إشارة عابرة لكنها شديدة الأهمية بحكم موقعها البارز فى بداية هجوم الشعب على القصر . فحين يعلم الملك كلودياس بهذا الهجوم يصيح طالبا جنوده " السويسريين " [الفصل الرابع — المشهد الخامس — البيت ٩٣] . ويرتبط بهذا الملمح ملمح آخر أشرنا اليه آنفا وهو استغلال حاجة المعدمين وانتظامهم فى مشاريع عسكرية فردية مع " المغامرين الخارجين على القانون " مقابل الطعام والشراب فقط كما يفعل فورتنبراس [انظر حديث هوراشيو عنه فى الفصل الأول — المشهد الأول — أبيات ٩٥ — ١٠٠] .

ثانيا : النظام الاقتصادى : وتتبلور ملامح هذا النظام فى الجزئيات التالية من النص :

١ — فرض الضرائب على الرعية لتمويل الحروب الاقطاعية كما يذكر الملك كلودياس صراحة فى [الفصل الأول — المشهد الثانى — أبيات ٣١ — ٣٣] كما أشرنا آنفا .

٢ — تمتع طبقة النبلاء بامتيازات مادية ودينية أيضا كما يذكر حفار القبور الأول فى المشهد الأول من الفصل الخامس — سطور ٢٣ — ٢٥ .

٣ — مقايضة الخدمات بالمناصب كما هو الحال فى علاقة الملك كلودياس بصديقى هاملت زورنكرانتس وجيلدنشترن . إن هاملت يواجه صديقيه بهذه الحقيقة حين يشبههما بقطعة الاسفنج " التى تمتص عطايا الملك وهباته ومناصبه " ، ثم يضيف : " لكن أفضل الخدمات التى يقدمها مثل هؤلاء الاتباع للملك هى الخدمة الأخيرة . فالملك يحتفظ بهم كما يحتفظ القرد بالمكسرات فى جانب فمه ويلوكها متلذذا أول اومر قبل أن يبتلعها . إن الملك حين يحتاج إلى ماحصدتماه من مناصب وعطايا فلن يكلفه الأمر إلا أن يعصركما كما يعصر قطعة الاسفنج فتعودا جافين

كما كنتما فى البداية " [الفصل الرابع — المشهد الثانى — سطور ١٤ — ١٩] .
٤ — تطبيق نظام السخرة على الشعب كلما دعى الأمر كما يرد فى حديث بوناردو إلى هوراشيو فى المشهد الأول من المسرحية .

ثالثا : **النظام الاجتماعى** : وتتشكل ملامحه من العناصر التالية :
١ — فساد العلاقات الأسرية فالأخ يقتل أخاه ويستولى على ميراث ابنه وعلى زوجته والزوجة تنتقل من أحضان زوج إلى آخر قبل أن يبلى الحذاء الذى سارت به وراء جثمان زوجها ، والأب بولونياس يستخدم إبنته أداة فى كشف سر هاملت ويحولها إلى جاسوسة وهو أيضا يتجسس على ابنه . وتتلخص العلاقات الأسرية فى المسرحية فى الغدر والزنا والجاسوسية .
٢ — انتشار الظلم وفساد النظام القضائى الذى يؤجل العدل واستيلاء السفهاء على المناصب والامتيازات واقصاء أهل المعرفة والخبرة عنها وتعرضهم للإهانة والإذلال كما يذكر هاملت فى مونولوجه [الفصل الثالث — المشهد الأول — أبيات ٧١ — ٧٤] . أى تفشى الوساطة والمحسوبية .
٣ — التفرقة فى المعاملة الدينية بين من يملكون ومن لا يملكون والتى يبرزها شكسبير ساخرا على لسان حفار القبور كما ذكرنا آنفا .
٤ — قهر المرأة وغياب فاعليتها وتلويثها كما يتمثل فى الشخصيتين النسائيتين الوحيدتين فى المسرحية وهما جرترود وأوفيليا — وهاتان الشخصيتان تمثلان وجهين لعملة واحدة وإن اختلف مصيرهما فى النهاية . فإذا كانت أوفيليا تمثل فى أحد جوانبها الوجه البرىء الذى كانته جرترود يوما ما قبل أن تدنسه لعبة الصراع السلطوى فى مجتمعها الأبوى ، فإنها فى جانبها الآخر تطرح فرضية الخروج والثورة على هذا النسق الإجتماعى القهرى من خلال الجنون . إن التفسير الذى يقول بأن أوفيليا قد جنت وماتت أو انتحرت حزنا على فقد حبيبها وأبيها يتجاهل الطبيعة الإجابية لجنون أوفيليا التى تجعلها خطرا على النظام وقوة تهديد له . . فأوفيليا حين تجن تمزق الأعراف الاجتماعية الموروثة وتنفصل عنها فتصبح مصدر خطر . . فهى :
ا — تخلع ملابس البلاط — أى علامات موقعها الطبقى فى المؤسسة الاجتماعية وترتدى الأسمال البالية التى تقربها من أغلبية أفراد الشعب المقهورين .
ب — تخرج إلى الحقول والمراعى فتخرق حصار المكان الطبقى فيهدد

هذيانها الملك والملكة لأنها الآن تختلط بالقوة الصامتة خلف جدران القصر .

جـ — تلفظ تماما المنطق التجارى الذى يحكم علاقات الحب والزواج فى مجتمع الدنمرك الأرستقراطى ويتقنع بالعقل والحكمة والأصول وتعبر عن مشاعرها وغرائزها تعبيرا حرا واضحا قد يعده هذا المجتمع إباحيا لأنه يمثل " خروجا " على أعرافه ، ويحمل قيمة الإباحة التى ينكرها على المرأة ، فتبدو كفلاحة صريحة فى حديثها عن أشواقها الجنسية لا كسيدة أرستقراطية .

٤ — تستخدم شفرة رمزية فى الكلام تخالف الشفرة السائدة وهى شفرة تستقيها من الأغانى أو البلادات أو المواويل الشعبية والريفية ومن لغة الزهور القديمة التى أبدعها الوجدان الشعبى .

إن أوفيليا تبدأ مسارها فى المسرحية تابعة خانعة مثل جرترود ، تحتاج إلى ظل رجل ، وإلى القيادة وكأنها طفلة لا موقف لها ولا رأى ، ولا إرادة أو شخصية . وتتبلور هذه الصورة فى ثلاثة مشاهد دالة فى بداية المسرحية . . ففى الفصل الأول نجدها فى المشهد الثالث تتلقى النصح فى خنوع من شقيقها لايرتيس أولا ثم من أبيها بولونياس ثانيا ، وتتلخص النصيحة فى عدم إطاعة عواطفها وكبتها باسم العقل والتروى تارة ، وباسم الخوف على الشرف تارة . وباسم المتاجرة بالجسد وبيعه بأعلى سعر تارة ثالثة . وتبدو لنا أوفيليا فى هذه المشاهد أشبه بالدمية الخشبية التى يمسك بخيوطها الذكر المتسلط أبـا كان أم أخا . ويتأكد هذا الانطباع فى المشهد الأول من الفصل الثانى حين تدخل على أبيها فجأة لتخبره بزيارة هاملت إليها فى غرفتها ونعلم أنها قد انصاعت لنصيحة أبيها فكفت عن لقاء هاملت أو الحديث إليه [أبيات ٧٦ — ١١٩] . ويقفز ذهن بولونياس إلى تفسير لجنون هاملت يتفق ومطامعه فى السلطة وفى أن تصبح ابنته ملكة . . أو لم ينصحها فى المشهد الثالث من الفصل الأول أن تطلب ثمنا عاليا لمشاعرها ؟ [بيت ١٠٧ الذى يقول " حرفيا " " إعرضى نفسك بسعر أعلى "] وفى المشهد الأول من الفصل الثالث يصل قهر أوفيليا إلى ذروته حين تساق إلى الإشتراك فى لعبة جاسوسية ضد حبيبها لا يلبث هاملت أن يكتشفها حين يسألها فجأة :

" أين أبوك " ؟

فتجيبه كاذبة : " فى البيت يا سيدى " [الفصل الثالث — المشهد الأول — أبيات — ١٣٠ — ١٣١] بينما يعلم هاملت تماما أنه ينصت وراء الستار . وهكذا تسقط أوفيليا

ويكشف هنا شكسبير عن فساد مبدأ طاعة الأنثى لأولى الأمر من الذكور — فهذه الطاعة قد تكلفها شرفها الفعلى [لا الجنسى المادى] فتغدو متآمرة كاذبة باسم واجب طاعة الوالدين والذكور وأولى الأمر منهم .

وحين يموت بولونياس فى غياب لايرتيس تغيب الرؤوس المدبرة التى تحكم حياة وتفكير أوفيليا . . وتتحرر فيبدو تحررها انفصالا عن الواقع — أى ضربا من الجنون . . .

أن جنون أوفيليا ليس انهيارا سلبيا كما يصوره النقد الغربى — إنه تحرر يحول المرأة المقهورة إلى قوة حياة تنتمى إلى الطبيعة بكل جيشانها وصدقها فتنطق بالمحرمات وتخرق القوانين وتخلع الأحجبة وتعرى الحقائق الخفية . ولهذا تصبح مصدر خطر وتهديد ، ولهذا نجد هوراشيو ينصح الملكة أن تراها وتحدثها علها تكبح ثورة جنونها أو صدقها فتعيدها خانعة خاضعة للنظام . لكن أوفيليا ما تكاد تنطق حتى تموت . ويؤكد شكسبير المرة تلو الأخرى ويلح أن موتها " يثير الشكوك " ويكتنفه الغموض . أو غرقت أوفيليا حقا انتحارا أو بالصدفة فى جدول رقراق أم أن يدا خشيت ثورتها فدفعتها إلى أعماق يم النسيان ؟ أو كانت هذه اليد يد امرأة مثلها جبنت عن المواجهة واستكانت فماتت قبل أن تموت — وكم من أجساد تعفنت فى الحياة قبل أن تصل إلى القبر كما يقول حفار القبور ؟ ! أم كانت يد الرجل الذى أعلن فى صرامة أن " الجنون " فى طبقة النبلاء أو ذوى الرفعة لهو أمر خطير لا ينبغى السكوت عليه " [الفصل الثالث — المشهد الأول — البيت الأخير] ؟ أو خاف كلودياس حديث أوفيليا الرمزى عن الزهور فى حضرة أخيها الذى بدأ ينتبه إلى حكمته ودلالته الرمزية فقرر أن يتخلص منها حتى ينفرد بأخيها ويجعله سلاحه فى القضاء على هاملت ؟ وإذا كانت هذه الفرضية خاطئة فلماذا إذن يلح شكسبير هذا الإلحاح الشديد على " الغموض " الذى يكتنف موتها ؟

إن شخصية أوفيليا ـ فى يقينى ـ تمر بثلاث مراحل واضحة فى تطورها الدرامى . فهى تبدأ كشخصية تم انتظامها تماما فى هيكل الأيديولوجية المهيمنة فغدت أشبه بالدمية التى توظف دون إرداة منها ، ثم تتطور إلى الجنون بعد غياب رموز السلطة [الأب الذى يقتل والأخ المرتحل] ـ أى إلى الحرية أو الثورة والخروج على النظام ـ فما الجنون فى أحد تعريفاته إلا خروج وثورة على المنطق السائد وانفصال عن الأطر الحاكمة لتعريف الواقع والطبيعى

والمقبول . وحين تصل أوفيليا إلى مرحلة الثورة و « الخروج » أو « الجنون » تغدو خطراً داهماً ينبغي التخلص منه ولهذا « تموت » أوفيليا ـ وهذا هو التبرير الدرامى لموتها ، فهى لم تعد تصلح لهذا النظام . . وقد خرجت عن الدور المرسوم أيديولـوجيا من قبـل النظام المهمين فى عالم المسرحية أو المبدأ الذى يحكم جميع الأنظمة التى تشكلها .

لكن بعد موتها تحدث المفارقة الساخرة إذ يتم انتظام أوفيليا مرة ثانية فى طبقة النبلاء التى ثارت عليها حين تغنت بالبالادات الشعبية وكشفت المستور ـ يتم انتظامها فى الموت بعد أن أصبحت جثة هامدة لاإرادة لها من خلال إعطائها مراسم دفن تؤكد انتظامها مرة أخرى فى النظام الذى ثارت عليه . لقد نزعت أوفيليا رموز طبقتها من ملابس وأسلوب حديث وسلوك وانطلقت لذلك وجب اسكاتها . . وحين غدت جثة هامدة . . أو كما مادياً يباع ويشترى كما أرادها أبوها وهى حية ـ أصبح من السهل تزييفها وانتظامها مرة أخرى فى طبقتها كجزء من النظام . . ولهذا أصر الملك والمملكة كما يصر أخوها على أن تدفن وفق المراسم والطقوس المسيحية التى أصبحت هى الأخرى من المزايا الطبقية كما يقول حفار القبور الأول .

إن جنون أوفيليا الحقيقى هو التجسيد المجازى لدلالة جنون هاملت المفتعل فى أقصى درجات الذروة الدلالية والتجسيد المسرحى ولهذا توصلت أوفيليا إلى الحقيقة ـ حقيقة معنى موت الملك هاملت قبل هاملت ـ ولهذا أيضا ماتت أوفيليا قبله . لقد كان جنون هاملت خروجا شكليا على الأعراف لهدف محدد لا يتضمن هدم النظام فهو لم يدرك أبدا فساده الجذرى ولذلك وهب عرش الدنمرك لأمير مثله هو فورتنبراس . أما الخروج أوفيليا فكان خروجا تاما ومطلقا لا رجعة فيه . . جنون من تحرر وأدرك فساد النظام وأنه لا حياة له فى ظل هذا النظام ، ولهذا ماتت .

رابعا : **النظام الأخلاقى** : ويتشكل النظام الأخلاقى فى المسرحية من الأنسقة القيمية التالية المترابطة المتناصرة :

١ ـ **الفروسية** الموروثة من العصور الوسطى والمرتبطة بالنظام الإقطاعى والبطولة العسكرية .

٢ ـ **التجارية والتبعية** التى تحكم نسق قيم العلاقات بين الرجل والمرأة والتى تتجلى فى أوضح صورها فى نصيحة بولونياس إلى ابنته أوفيليا فى المشهد الثالث من الفصل الأول حيث يستخدم استعارات القنص والصيد ليعبر عن شعور الرجل تجاه المرأة واستعارات البيع والشراء

فى وصف أسلوب المرأة الحكيمة فى التعامل مع الرجل

[أبيات ١٠٥ - ١٠٩ ، ١١٥ - ١٢٣] .

٣ ـ الإدعاء والتنكر الذى يخفى الحقيقة ويسم العلاقات بين الأصدقاء بالزيف ويتحقق نسق هذه العلاقات فى علاقة هاملت بعمه وبروزنكرانتس وجيلدنشترن أساسا ، ثم فى علاقته مع بولونياس ولايرتيس . إن هاملت حين يقابل روزنكرانتس وجيلدنشترن لأول مرة فى المسرحية يسألها صراحة إن كانا قد جاءا بدافع ذاتى أم إذا كان الملك قد استدعاهما

ويكذب الصديقان فى أول الأمر لكنهما لا يلبثا أن يعترفا أن الملك قد استدعاهما . وبعد فترة يتحكم القناع مرة أخرى ويحل محل الوجه الحقيقى فيتحول الصديقان إلى عدوين . ويبرز شكسبير تيمة التنكر فى أول ظهور هاملت حين يتحدث إلى أمه عن الحزن الذى لا يعدو أن يكون قناعا مسرحيا والحزن الداخلى الحقيقى [الفصل الأول ـ المشهد الثانى ـ أبيات ٧٦ ـ ٨٦] . أما علاقة التنكر بين هاملت وعمه فغنية عن التعريف ويفضحها هاملت فى أول جملة ينطق بها فى المسرحية تعليقا على إدعاء كلودياس لمشاعر الأبوة تجاهه [الفصل الأول ـ المشهد الثانى ـ البيت ٦٥] إذ يناديه كلودياس « بقريبى وابنى » فيرد هاملت قائلا لنفسه : « أجل . . أقرب من قريب اليك وأبعد ما أكون عن نوعك » . أما علاقة الإدعاء والخيانة والتقنع بين هاملت ولايرتيس فتتلخص فى لعبة المبارزة التى يصممها كلودياس وينفذها لايرتبس فيذهب ضحية لها .

خامسا : النظام الجسدى البيولوجى : وتتحدد ملامحه فى النقاط التالية :

١ ـ جيل قديم مريض يمارس جنسا دنسا معوجا عقيما يتمثل فى جرترود وكلودياس الزانيين ويشبه هاملت الجنس بينهما باختلاط الحيوانات فى الزرائب [الفصل الثالث ـ المشهد الرابع ـ أبيات ٩٢ ـ ٩٥] ، وجيل جديد [هاملت وأوفيليا] يحرم من ممارسة غرائزة الطبيعية ويحكم عليه بالعقم .

٢ ـ المرض الجسدى الواضح متمثلا فى ملك النرويج الذى يلزم فراشه كما يذكر كلودياس فى حديثه الذى أشرنا اليه آنفا .

٣ ـ صور الأمراض الخبيثة التى تتفشى فى المسرحية كالخراج تحت الجلد أو كالحمى التى تسرى فى الدم كما أشرنا آنفا .

٤ ـ المرض النفسى أو العقلى الذى يتمثل فى جنون هاملت التنكرى وجنون أوفيليا الحقيقى .

سادسا : **النظام اللغوى**: إن شفرة التواصل اللغوى فى مسرحية هاملت تحمل الملامح المميزة التالية :

١ ـ الكثافة الاستعارية والكنائية الشديدة وكثرة الاطناب واللعب على الألفاظ الذى يحيل اللغة من وسيلة إيصال إلى وسيلة تمويه وإخفاء وخداع وكأنها قد غدت ستارا كثيفا يغلف فعل القول فى ستائر عدة . فاللغة فى هاملت تقترب فى نشاطها وتجلياتها من طبيعة القناع فيندر أن تجد الشخصيات تصرح بخبايا نفسها فى بساطة ودقة واختصار . ويكفى أن نشير هنا إلى استخدام أوفيليا للغة الزهور والأغانى الشعبية لتعبر عما يجيش فى صدرها ، وإلى استخدام هاملت للغة التأملات الفلسفية ليخفى عن صديقيه جاسوسى الملك حقيقة ما يعترك فى عقله من أفكار [الفصل الثانى ـ المشهد الثانى ـ سطور ٢٨٧ ـ ٣٠١] لقد انتقد الشاعر والناقد ت . س . اليوت هاملت يوما لأن المشاعر فيها كما قال تفيض عن حاجة الأحداث وربما كان يقصد فى الواقع اللغة . . فاللغة فعلا تفيض هنا عن حاجة الأحداث وتغدو كستار دخان يعمى العيون عن الأحداث حتى غدت المسرحية من أطول مسرحيات شكسبير . . بل أطولها جميعا . لكن الفائض اللغوى هنا ليس عيبا ينتقد بل أداة لفضح خلل دفين يكتنف عالم المسرحية .

٢ ـ يلحظ القارىء أيضا فى مواقع من المسرحية ـ خاصة فى لغة بولونياس ـ سياسة ملحة وهى فصل اللغة عن دلالاتها أو اغراق الدلالات فى ركام من الألفاظ حتى ليضيع منه المقصد أحيانا فى بحثه الدائب عن المحسنات البديعية من صور وتشبيهات لا تخدم الغرض بل تشوهه ، فها هو ينصح أوفيليا ويقول :

اعتبرى نفسك طفلة رضيعة
لأنك قبلت عروضة هذه واعتبرتها أجرا ملموسا
لكنها ليست حقيقية . إعرضى نفسك بسعر أعلى
وإلا ـ آه لقد أوشكت هذه الاستعارة على أن تفقد
النفس من كثرة ما طاردتها ـ وإلا عرضتنى لأن أبدو كالمغفل .

[الفصل الأول ـ المشهد الثانى ـ أبيات ١٠٥ ـ ١٠٩]

وها هو يستفيض فى عبثه اللغوى المنمق حتى تصيح به الملكة .

هات ما عندك وقلل من البلاغة والحيل اللغوية

[الفصل الثانى ـ المشهد الثانى ـ البيت ٩٥]

وها هو يرص الأنواع الأدبية رصا ويخلطها فيحيلها إلى مجرد أصوات عبثية لا تعنى شيئا وذلك حين يصف الممثلين لهاملت قائلا :

« إنهم أفضل من يؤدى فى العالم المسرحيات التراجيدية والكوميدية والتاريخية والرعوية والرعوية الكوميدية والتاريخية الرعوية والتراجيدية التاريخية والتراجيدية الكوميدية التاريخية الرعوية »

[الفصل الثانى ـ المشهد الثانى ـ أسطر ٣٧٥ ـ ٣٧٨]

ولا عجب إذن أن يشبهه هاملت « بالزنان » أو الدبور الزنان الذى يصر على أن يعيد على الأسماع ما يعرفه الحاضرون مسبقا [نفس الفصل والمشهد ـ سطر ٣٧٣] . وتمتد السخرية من تكلف اللغة وزيفها وعبثها إلى حديث [أوزريك] المنمق الذى يحاكيه هاملت محاكاة ساخرة مقلدا إياه فى اختيار الكلمات الصعبة المهجورة اللاتينية الأصل والطويلة والجمل الملتوية التراكيب .

[انظر الفصل الخامس ـ المشهد الثانى ـ سطور ١٠٤ ـ ١١٧]

٣ ـ وإلى جانب فصل الأصوات عن دلالاتها الواضحة وتعتيمها فى ضباب التكلف والبلاغة المصطنعة يلحظ القارىء الخلط المتعمد لدلالات الألفاظ والمعانى ولعل أوضح مثال على هذا الخلط المتعمد حديث كلودياس فى المشهد الثانى من الفصل الأول إذ نجده يقول :

رغم أن رحيل أخينا العزيز هاملت
مازال حيا فى الذاكرة ، وإن من واجبنا
أن تمتلىء قلوبنا بالأسى وأن يتقلص جبين الأمة
كلها فى تعبير حزن عميق
إلا أن الحكمة والعقل قد قاومت هذه النزعة الطبيعية
فقررنا ألا نجعل الحزن ينسينا مصالحنا
واخترنا أن نذكره ونذكر أيضا أنفسنا

ولهذا ترون أننا قد اتخذنا من شقيقتنا فى الماضى ، وهى ملكتنا الآن
والوريثة العظيمة لهذه الأمة الشجاعة ،
اتخذنا منها ـ بشعور يختلط فيه الفرح بالأسى
ونظرة الأمل ، بنظرة الانكسار
وأصوات الفرح بأصوات الجنائز وأغنيات الزفاف بالمرثيات
فى ميزان يتساوى فيه والفرح والترح ـ
اتخذنا منها زوجة لنا .

[الفصل الأول ـ المشهد الثانى ـ أبيات ١ ـ ١٤]

ونلحظ هنا أن كلودياس ينطلق من فكرة الميزان فى تشكيل خطبته فتجده يستخدم سلسلة من الإستعارات ينظمها فى ثنائيات متوازية ومتعارضة ، فكل فكرة تنتظمها استعارة توازيها فكرة مناقضة فى الاستعارة المقابلة بحيث تختلط المعانى وتموع .

٤ ـ والملمح الأخير الذى يسم النظام اللغوى فى هذه المسرحية هو توظيف لغة المجاز أحيانا فى إفساد وتشويه طبائع الأشياء ، ويتجلى هذا الملمح فى تشبيه بولونياس للحب بشراك الصيد أو فخاخ الصياد . [الفصل الأول ـ المشهد الثالث ـ البيت ١١٥] أو الحديث عنه بلغة البيع والشراء والصفقات التجارية [نفس الفصل والمشهد السابق ـ أبيات ١٠٦ ـ ١٠٧] أو تشبيه وعود ومواثيق هاملت لأوفيليا « بالقوادين » الذين يتنكرون فى ملابس ليست ملابسهم ليحققوا أهدافهم الدنيئة [نفس الفصل والمشهد ـ أبيات ١٢٦ ـ ١٢٩] .

ونلحظ أن المبدأ الاساسى الذى يحكم كل نظام أو بنية من الأبنية السابقة كما رصدناها يحمل دلالة الخلل التى تتكرر من نظام إلى آخر ، ويجسد شكسبير هذه المقولة المحورية فى نصه فى استعارة مسرحية محورية هى الجنون . فالخلل يدفع هاملت إلى إدعاء الجنون كما يدفع أوفيليا إلى الجنون ـ أى الانفصال عن الواقع والخروج عليه والتحرر منه نهائيا . لكن الجنون هنا يتبدى فى شكل المفارقة . . ففى عالم المسرحية المختل على كل المستويات يصبح الخلل العقلى ـ أو الجنون ـ صحة عقلية وسلاحا ضد الجنون . وفى بداية المسرحية يعبر شكسبير عن فكرة خلل العالم هذه وجنونة وتفككه على لسان هاملت إذ يصيح ـ فى صرخة تعد « الجملة الحرفية الصعرى » التى تولد المسرحية ـ وفقا لمقولة ريفاتير :

لقد أصاب العالم الخلل وأصابتنى اللعنة !
ليتنى لم أولد حتى لا أحمل عبء اصلاحه .

- ٨ -

التـــاريـــخ
يدخـــل الى المســـرح

تحدثنا فى الفصول السابقة عن عدد من التجارب المسرحية الهامة التى أبدعها المسرح الإليزابيثى مثل الكوميديا الرومانسية الشعبية وكوميديا المدينة الواقعية والتراجيديا العائلية وكوميديا البرلسك والكوميديا الرومانسية الواقعية ، والتراجيديا السياسية ، وذلك فى محاولة لإلقاء بعض الضوء على تلك الجوانب الهامة فى المسرح الإليزابيثى التى تقبع دوما فى الظلال ولا تلقى من الدراسين والقراء العرب الاهتمام الكافى . ولا نستطيع أن ننهى الحديث عن هذه الفترة الثرية من تاريخ المسرح البريطانى دون أن نشير ولو بصورة عاجلة ومقتضبة إلى نوع مسرحى آخر إزدهر آنذاك ومازال يحيا بيننا على خشبة المسرح حتى الآن ، وهو المسرحية التاريخية .

كانت اللغة اللاتينية فى العصور الوسطى هى لغة المعارف جميعها من علوم وفنون وآداب ، وكانت السجلات التاريخية المتاحة حينئذ قاصرة على هـذه اللغة فلم يكن من السهل على الفرد العادى فى أى من البلدان الأوروبية أن يلم بتاريخ بلده أو غيرها من البلاد . لكن هذا الوضع ما لبث أن تغير فى القرن السادس عشر إذ بدأ المؤرخون يكتبون التاريخ بلغاتهم القومية ، فظهرت فى انجلترا سجلات هولينشد (Holinshed) الشهيرة ، التى ألهمت شكسبير العديد من روائعه ، كما ظهرت أعمال وليام كامدن وسيرتوماس مور وبوليدور فيرجل وستو ، وهول وغيرهم من المؤرخين . ورغم أن هذه الأعمال ، أو بعضها ، قد لا يحقق معنى التاريخ بتعريفه العلمى ولا يفى بشروط الدقة والتوثيق ، وقد يحوى مناطق من الإبهام الغموض حينا ويمزج الحقائق التاريخية المعروفة

بالاسطورة أو نتاج الخيال الشعرى إلا أنها ، رغم ذلك ، قد أتاحت للشعب بمثقفيه وكتابه كنزا من القصص والأحداث الهبت خياله واستغلها المسرح وأفاد منها أيما إفادة .

وإذا كان المسرح الشعبى الأوروبى فى العصور الوسطى قد قام على دعائم التاريخ الدينى ، ونسج من قصص التكوين والأنبياء وأحداث الكتاب المقدس مسلسلاته المسرحية المتصلة المتكاملة التى يطلق عليها حلقات أو دورات مسرحيات الأسرار(Mystery cycles)فإن المسرح الإنجليزى الجماهيرى قد تعامل فى مرحلته التالية مع التاريخ المكتوب القومى بنفس الحماس والإقبال ونجح فى أن يترجم أحداث التاريخ المكتوب إلى صراعات شخصيات وأحداث درامية وأن يخلق منها عالما دراميا مسرحيا كاملا يموج بالدفء والحياة .

والقارىء لمسرحيات شكسبير يلمس من مجرد تصفح أعماله الكاملة ولعه الشديد بالتاريخ عموما ، قديمة وحديثه ، وبتاريخ انجلترا الحديث بوجه خاص . فإلى جانب المسرحيات التى استوحى فيها التاريخ الرومانى مثل **يوليوس قيصر** ، **وأنطونيو وكليوباتره** ، **وكورايولانوس** ، **وترويلاس وكريسيدا** ، نجده يتناول فى سلسلة متعاقبة من المسرحيات تاريخ انجلترا الحديث بادئا **بحياة وموت الملك جون** ومارا بسيرة ريتشارد الثانى والثالث ، وسيرة هنرى الرابع التى عالجها فى جزئين ، ثم سيرة هنرى الخامس وسيرة هنرى السادس التى تناولها فى ثلاثة أجزاء ، ومنتهيا بعصر الملك هنرى الثامن والد اليزابيث الأولى مليكة عصره .

ولم يكن هذا الولع الشديد بالتاريخ قاصرا على شكسبير وحده ، بل شاركه فيه كل كتاب عصره فيندر أن نجد كاتبا مسرحيا فى هذه الفترة لا يلمس التاريخ بدرجة ما ، ويتناوله بصورة أو بأخرى . وقد شجع مفهوم المأساة السائد آنذاك ، والذى ورثه العصر الاليزابيثى من العصور الوسطى ، كتاب المسرح الاليزابيثيين على الغوص فى التاريخ والنهل منه ومسرحته ، فالمأساة فى تعريف العصور الوسطى كان قصة تتناول تقلبات الدهر ، وتصور حالة الانتقال من اليسر إلى العسر ومن السعادة إلى الشقاء ، وتختار أبطالها من بين الملوك والأمراء والنبلاء ، وتهدف فى نهاية الأمر إلى العظة والعبرة . وإذا كان هذا هو الحال فأى قصص أفضل من قصص التاريخ الحقيقية ؟ خاصة فى ظل هجمات رجال الدين على كتاب المسرح واتهامهم لهم بالزيف والضلال . لقد تعرض المسرح فى عصر شكسبير إلى حملة شعواء اتهمته بالانحلال الأخلاقى ، ووصفته ببيت الشيطان . وفى هذه

الحملة استخدم المتطهرون والمتعصبون من رجال الدين والوعاظ سلاح الصدق الذى شهره أفلاطون من قبل فى وجه الشعراء حين نفاهم من جمهوريته الفاضلة بدعوى أن يحاكون التجليات النسبية الناقصة فى عالم المادة لعالم الحقيقة المطلقة والأفكار المثالية[1] .

إذا نظرنا إلى حصاد العصر الاليزابيثى من المسرحيات التاريخية وجدنا أنها جميعا تلتزم بصيغة متكررة ـ رغم اختلافاتها الفرعية ـ وهى صيغة تجمع بين خصائص الملحمة الشعبية من ناحية ، وخصائص الدراما المسرحية من ناحية أخرى . فالمسرحية التاريخية آنذاك ـ وربما حتى يومنا هذا ـ أخذت من الملحمة الشعبية موضوعها ، وهو تاريخ الجماعة فى حلقاته المتتابعة المتصلة ، وروحها المحركة ، وهو تمجيد الجماعة وأبطالها كما التزمت بطابعها السردى العام ، ورؤيتها البانورامية الواسعة ومساحتها الزمنية العريضة . ومن الدراما استقت المسرحية التاريخية خصية التركيز على بعض الشخصيات المحورية وتكثيف الصراع بينها لتخلق نسقاً ينتظم الأحداث المعروضة فى توالٍ منطقى سببى مقنع يشرح الدوافع ويبرر النتائج وينير السياق التاريخى .

ورغم التزام جميع المسرحيات التاريخية التى وصلتنا من هذه الفترة بهذه الصيغة الملحمية ـ الدرامية [التى تقوم على التقدم الرأسى وفق منطق الدراما ، والتوسع الأفقى والتفرع وفق بنية الملحمة الشعبية ، وذلك فى آن واحد بحيث تقترب بنيتها الحلزونية ـ تلك التى تقوم على التفرع والاستطراد ـ من بنية القص الشعبى عموما ، كما وصفها أحمد رشدى صالح فى دراسته عن ألف ليلة وليلة وفن الحكاية الشعبية] نقول رغم التزام هذه المسرحيات التاريخية بهذه البنية الحلزونية فى مجموعها إلا أنها تنقسم بوضوح إلى أربعة أقسام محددة وفقا لمدى التزامها بالتاريخ وبعدها عن الأسطورة ، أو اقترابها من الأسطورة الشعبية وحريتها فى التعامل مع الحقائق والوقائع التاريخية .

١ ـ أما القسم الأول فهو يضم المسرحيات التى تمزج التاريخ بالأسطورة والحكاية الشعبية دون حرج ويمكننا أن نطلق عليه عنوان المسرحية التاريخية ـ الأسطورية . وتندرج تحت هذا العنوان بعض المسرحيات المجهولة المؤلف مثل مسرحية جوربوداك ، وكامبيسيس ، وأبياس وفرجينيا ومسرحيات أخرى يختلف المؤرخون حول مؤلفها مثل مسرحية لوكرين (١٥٩١) التى يعزوها البعض إلى قلم شكسبير بينما يذهب البعض إلى تأكيد اتساقها مع أسلوب جورج بيل وروبرت جرين . والبطل لوكرين التى تحمل المسرحية اسمه هو إبن بروتس وملك انجلترا فى آن واحد ، وتحكى المسرحية عن كفاح الشعب

الانجليزى بقيادة هذا الملك ضد غارات وغزوات قبائل وسط أوروبا . وهناك أيضا مسرحية هامة فى هذا القسم وهى مسرحية الملك لير وبناته الثلاث التى يلصقها بعض النقاد باسم توماس كيد حينا ، ولودج حينا ، وبيل وجرين فى أحيان أخرى . وترجع أهمية هذه المسرحية إلى أنها أمدت شكسبير بالهيكل السردى لرائعته الملك لير ، وذلك رغم أن هذه المسرحية الأولى لا تحكى شيئا عن الوزير جلوستر وابنيه إدجار وإدموند ولا تظهر فيها شخصية البهلول الهامة . وقد ألهمت السيرة الشعبية التى تحكى عن مغامرات الملك آرثر المسرح وكتابه عددا من هذه المسرحيات التى تمزج التاريخ بالأسطورة ، فنجد على سبيل المثال مسرحية بعنوان متاعب الملك آرثر ، وأخرى بعنوان مولد الساحر ميرلين (١٦٠٨) وكلتاهما مجهولة المؤلف .

٢ ـ أما القسم الثانى فهو يضم المسرحيات التاريخية التى تلتزم بالوقائع والأحداث التاريخية الموثقة بدقة [فى حدود السجلات والمعلومات المتاحة آنذاك] وتبتعد عن الأسطورة والسيرة الشعبية . وربما كانت مسرحية الملك جوهان (King Johan) هى أقدم مثال على هذا النوع من المسرحية التاريخية إذ يعود تاريخها إلى عام ١٥٥٠ ، وكتبها أسقف من أساقفة الكنيسة يدعى الأسقف بيل (Bale) وحين بدأ المسرح الإليزابيثى فى الازدهار فى الربع الأخير من القرن السادس عشر ، وقويت الروح القومية ، خاصة فى ظل التهديد الأسبانى المرعب بالغزو ، الذى انتهى اندحار الأسطول الأسبانى الذى كان يعرف باسم الأرمادا (Armada) على أيدى البريطان إزداد إقبال المؤلفين المسرحيين على تصوير وقائع التاريخ البريطانى الحديث فنجد فى عام ١٥٨٨ مسرحية بعنوان الاضطرابات والقلاقل فى عصر الملك جون ، وفى نفس العام مسرحية الانتصارات الشهيرة لهنرى الخامس ، وفى عام ١٥٩١ ظهرت مسرحية القصة الحقيقية لمأساة ريتشارد الثالث ، ثم مسرحية من جزئين عن الصراع بين آل يورك وآل لانكاستر ، وكان هذا عنوان الجزء الأول أما الجزء الثانى فحمل عنوان القصة الحقيقية لمأساة ريتشارد دوق يورك وذلك فى عام ١٥٩٤ .

وإلى جانب هذه المسرحيات التى لا نعرف عن مبدعيها شيئا ، والتى أفاد منها شكسبير الكثير فى كتابة مسرحياته التاريخية التى ذكرناها آنفا ، هناك عدة مسرحيات بأقلام معروفة ، منها مسرحية إدوارد الأول (١٥٩١) التى كتبها جورج بيل ، وجيمس الرابع ملك اسكتلنده (١٥٩٠) التى كتبها روبرت جرين وإدوارد الثانى (١٥٩٢) التى أبدعها كريستوفر مارلو ، ومسرحية إدوارد السادس (١٥٩٩) التى شارك فى تأليفها توماس هيوود .

وفى تناولهم لتاريخ بلادهم الحديث آنذاك اضطر الكتاب الاليزابيثيون إلى التزام الحذر وإلى التحايل على الرقابة السياسية ، شأنهم فى ذلك شأن كتاب المسرح جميعا فى ظل الأنظمة الشمولية . لقد لجأ هؤلاء الكتاب إلى الإسقاط المستتر والتوريه والسخرية الماكرة هربا من خطر السجن والمصادرة . ويلمس القارىء هذا الحذر بصورة واضحة فى تناول صامويل رالى لفترة حكم الملك هنرى الثامن - والد الملكة اليزابيث - فى مسرحية بعنوان إذا رأيتنى عرفتنى (١٠٦٤) ، وفى مسرحية أخرى عن حكم الملكة الكاثوليكية مارى - شقيقة الملكة اليزابث التى سبقتها على عرش انجلترا واضطهدتها بعد وفاة والدهما هنرى الثامن وابنه الوحيد إدوارد السادس الذى لم يعمر طويلا على العرش ومات وهو لم يزل بعد صبيا . وكانت الملكة مارى قد عرضت البلاد لحكم دينى ارهابى بهدف العودة بانجلترا إلى أحضان الكنيسة الكاثوليكية بعد أن انشقت عنها فى حكم والدها هنرى الثامن إثر رفض البابا تطليقه من زوجته الأولى الأسبانية - أم الملكة مارى - وهى الملكة كاثرين من آل أراجون وكانت الملكة مارى تكن ضغينة عميقة لوالدة اليزابث - آن بولين التى كانت سبباً فى انفصال والديها ، وانسحبت ضغينتها على ثمرة هذا الزواج : الملكة اليزابث ، كما كانت تعتبرها إبنة غير شرعية لأن زواج الملك هنرى بوالدتها كان باطلا فى نظر الكنيسة الكاثوليكية التى لا تجيز الطلاق . وحين رحلت مارى وحلت اليزابث مكانها على العرش تنفست الأمة الصعداء وانتهى عهد الإضطهاد الدينى الدموى . ورغم ما لاقته الملكة اليزابث على أيدى شقيقتها مارى إلا أنها لم تكن ترحب بالهجوم على أفراد اسرتها أو التعرض لهم لذلك لجأ الكاتب إلى المراوغة فى عنوان مسرحيته ، فلم يذكر اسم مارى صراحة وانما أسمى مسرحيته إذا كنت لا تعرفنى فأنت لا تعرف أحدا - أو بالحرى الملكة اليزابث If you know not me, you know nobody بما تنطوى عليه كلمة (Nobody) من تورية إذ تعنى « لا أحد » و « شخص تافه » فى آن واحد .

لقد كانت الملكة اليزابث تكن حبا عميقا للمسرح وتشجعه وتتحمس له ، وكانت تتمتع برحابة الصدر وروح الفكاهة والدعابة ، لكن ذلك لم يمنع الرقابة السياسية آنذاك من الزج بكتاب المسرح إلى السجن بين الفينة والفينة بتهمة العيب فى الذات الملكية أو التطاول على النظام . ورغم روح الإشادة والتمجيد لأبطال التاريخ القومى التى شاعت فى معظم هذه المسرحيات التاريخية ، ورغم أن النقد فيها اقتصر على الشخصيات المعادية للبيت المالك الذى يمسك بمقاليد الحكم ، إلا أن هذه المسرحيات تقدم فى مجموعها صورة دموية بشعة لتاريخ الصراع على السلطة ، لا يكاد ينجو أحد من ظلالها السوداء المرعبة[٢]

٣ ـ أما القسم الثالث من المسرحيات التاريخية فيرتبط ارتباطا وثيقا بـالقسم الثانى ولا يكاد يختلف عنه إلا فى درجة تركيـزه على شخصيـة معينة ، وجعلهـا محور العـرض المسرحى كله ، وفى تعدد مصادر هذه الشخصية المحورية التى قد تنتمى إلى عالم السلطة أو عالم الأدب أو الفن أو التاريخ الشعبى . والمسرحيات التى يضمها هذا القسم يطلق عليها عادة اسم مسرحيات السيرة (biographies) أى المسرحيات التى تعرض لحياة شخصية حقيقية واحدة ـ سياسية أو ثقافية أو دينية ـ لا لفترة حكم أو تاريخ أسرة أو بيت حاكم أو أحداث قومية . ولعل أهم مسرحية وصلتنا من هذا النوع هى مسرحية عن حياة [سير توماس مور] ـ اشترك شكسبير فى كتابتها بل أن البروفيسور تشارلز جاسبار سيسون ينسبها كلها إلى شكسبير حتى أنه ضمنها فى الطبعة الكاملة لأعمال شكسبير التى أشرف عليهـا وأعدها ، وصدرت فى لندن عام ١٩٥٣ ـ وقد صـورت المسرحيـة هذا الأديب والعـالم العظيم ـ صاحب كتاب اليوتوبيا الشهير (Utopia) أو المدينة الفاضلة ـ الذى اضطهده وقتله الملك هنرى الثامن ، فى صورة القديس الفاضل والإنسان العذب ، الحلو المعشر ، الرقيق الحاشية . وتتضمن هذه المسرحية مشهدا يصور وصول فرقة تمثيل جوالة إلى بيت من بيوت النبلاء ـ على غرار المشهد الشهير فى مسرحية هاملت ويصف بدقة مراحل الإعداد لهذا العرض ، مما يضفى على المسرحية أهمية وثائقية تاريخية .

ومن مسرحيات السيرة التى يلصقها المؤرخون أحيانا بشكسبير هناك مسرحية عن حياة [توماس كرومويل] يرجع تاريخها إلى عام ١٦٠١ ، وتلمس فيها جرأة كبيرة فى التعرض لسياسة الملك هنرى الرابع وطريقته فى التعامل مع أعوانه ، كذلك نجد عددا لا يستهان به من المسرحيات التى تعرض لشخصيات شهيـرة فى التاريـخ السياسى مثـل هوتسبـار ، وباكينجهام ، وولزى ، وليدى جين جراى وغيرهم ومسرحيات تتناول شخصيات أدبية من دائرة البلاط الملكى فى عصر هنرى الثامن وغيره ، مثل مسرحية سير توماس وايات الشاعر الانجليزى الشهير ، التى اشترك فى تأليفها توماس ديكر وجون وبستر عام ١٦٠٤ أو شخصيات من أبطال الكفاح الشعبى مثل مسرحية حياة وموت جاك سترو (The life and Death of Jack Straw) عام ١٥٩١ وهى تروى قصـة وات تايلر الـذى قاد ثـورة الفلاحين عالم ١٣٨١ ومات فى نفس العام .

٤ ـ ومن مسرحيات السيرة التاريخية ننتقل إلى النوع أو القسم الأخير من المسرحية التاريخية وهو مسرحية السيرة أو الأسطورة الشعبية التى تعرض لشخصيات تحيا فى التراث

والوجدان الشعبى دون أن يكون لها سند تاريخى مؤكد . وفى هذا النوع برع الكاتب روبرت جرين وأنتونى ماندای ، فكتب ماندای مسرحتين عام ١٥٩٨ عن البطل الشعبى الشهير روبين هود الذى كان يقاوم البلاط ـ رغم أصله النبيل وانتمائه إلى الطبقة الأرستقراطية ويسرق الأغنياء لصالح الفقراء . كانت المسرحية الأولى بعنوان انهيار روبرت ، سيد هنتجتون (Downfall of Robert, Earl of Huntingdon) ثم موت روبرت ، سيد هنتجتون . وفى المسرحيتين يصور ماندای هذا البطل الأرستقراطى المتمرد فى صورة مشرقة كرمز للبطولة الشعبية المتجددة دوما ، ويزوجه من الفتاة النبيلة ماريون ، ويصور قلعته فى غابة شيروود فى اطار رومانسى رعائى ساحر . وقد استفاد ماندای فى هاتين المسرحيتين عن روبين هود من مسرحية قديمة لروبرت جرين بعنوان جورج جرين جامع الماشية ألفها عام ١٥٩٠ واستخدم فيها قصة روبن هود كأحد خيوط حبكته ومزجها ببعض قصص غارات الحدود بين اسكتلنده وانجلترا ليصور المغامرات العجيبة للمدعو جورج جرين ، أو جورج الأخضر ، نسبه إلى تجواله الدائم فى الحقول الخضراء .

وكما استلهم ماندای فى مسرحيته عن روبين هود مسرحية معاصره روبرت جرين ، فقد استلهم أيضا مسرحية لنفس الكاتب تعرضنا لها من قبل وهى مسرحية القس بيكون والقس بانجای ، ونسج على منوالها فى عام ١٥٩٤ ـ أى قبل مسرحيته عن روبن هود بأربع سنوات مسرحية تصور صراع ساحرين من سحرة القصص الشعبية بعنوان جون ساحر مقاطعة كنت وجون ساحر مقاطعة كمبرلاند (John a Kent and John a Cumber land) ونلحظ فى معظم هذه المسرحيات التى تستلهم السيرة الشعبية أنها تنتهى عادة بجو احتفالى يشيع فيه المرح والسرور وتنتهى جميع الصراعات وتحل المصالحة بين جميع فئات الشعب . وفى مسرحيات جرين ومانداى يستدعى هذا الجو الاحتفالى أجواء الشعر الرعائى الكلاسيكى القديم وهى الأجواء التى استوحاها السير فيليب سيدنى فى قصته المعروفة التى تحمل عنوان Arcadia ، وهو مكان فى اليونان يرتبط فى الأدب الكلاسيكى بهذه الأجواء المثالية الساحرة وتصور القصة حياة ريفية رعائية مثالية فى أحضان الطبيعة الجميلة والفطرة البريئة بعيدا عن المدينة والمدنية . ومما لا شك فيه أن هذه القصة قد ألهمت العديد من الشعراء وكتاب المسرح فى عصر شكسبير .

الباب الثانى :

من شكسبير إلى بايرون

- ١ -

الـدرامـــــا البطــولــــــية

فى عام ١٦٤٢ اشتعلت نيران الحرب الأهلية فى انجلترا بين مناصرى الملكية The Royalists والجمهوريين الذين كانوا فى مجموعهم من المتطهرين الـذين كانـوا يعادون أشكال الترفيه بأنواعها . . وأغلقت المسارح أبوابها وتوقف النشـاط المسرحى الـرسمى بصورة شبه تامة ورحل الممثلون بفرقهم إما خارج انجلترا كلها كما فعل جـورج جولى (George Jolly) الذى هرب إلى ألمانيا بفرقته المسرحية ، وإما إلى خارج لندن فى الأقاليم واستمروا فى تقديم عروضهم سرا معرضين أنفسهم لاضطهاد قوات الجيش البيورتياتى (Puritan) المعادى للمسرح والترفيه . وانتصر الجمهوريون بعد سنوات قليلة وأعدموا الملك تشارلز الأول الكاثوليكى عام ١٦٤٨ ونصبوا أوليفر كروميل حاميا عاماً (Protec-tor) على إنجلترا ، وحين مات أوليفر كروميل عام ١٦٥٨ وخلفه ابنه الأكبر ريتشارد فى منصبه دب الخلاف بينه وبين الجيش الذى وضعه تحت سلطته وانتهى الخلاف إلى حل البرلمان عام ١٦٥٩ واستدعاء برلمان جديد خلع ريتشارد من منصبه فى ٢٥ مايو ١٦٥٩ واستدعى تشارلز الثانى - إبن الملك الراحل الذى أعدمته الثورة الجمهورية - ليخلف والده على عرش البلاد ملكا .

وفور عودة تشارلز الثانى والملكيين واستتباب الأمن فى البلاد عام ١٦٦٠ سارع رجال المسرح المغتربين والفارين بالعودة ونشطوا إلى تكوين الفرق المسرحية لاستئناف الحـركة المسرحية التى كانت قد إزدهرت على مدى ما يقرب من القرن الكامل قبل اشتعال الحرب الأهلية فعاد (جورج جولى) بفرقته من ألمانيا عام ١٦٦٠ ، وبدأ رجل مسرح آخر وممثل

شهير هو [وليام بيستون] عروضه على خشبة مسرح [سالزبرى كورت] ، وجمع الممثل [كيليجرو] ممثلى فرقة « رجال الملك » (The King's men) وأعاد تكوينها ، وشرع المؤلف المسرحى [دافينانت] فى تكوين فرقة مسرحية . . وكان هناك آخرون وآخرون . .

لكن المسرح الانجليزى كان قد طوى صفحة من تاريخه . ولم تكن جهود هؤلاء الرجال لتعيله إلى مجده السابق . . تغيرت اللحظة التاريخية وكانت فترة إغلاق المسارح أشبه ما يكون بما يسميه النقاد البنيويون بالقطيعة البنيوية . . أى بالتحول الكامل فى المسار من هيكل إلى هيكل . كان إغلاق المسارح سببا فى اندثار تقاليد عصر مسرحى كامل ، وكان إعلانا لبداية عصر آخر تحول فيه المسرح من فن الجماهير إلى فن الخاصة ، ومن مؤسسة شعبية ديمقراطية إلى مؤسسة ملكية أرستقراطية .

لقد حرص الملك تشارلز الثانى بعدعودته إلى عرش انجلترا على وضع المسرح تحت إشرافه الخاص ، وعلى ربطه بالبلاط فحرم النشاط المسرحى إلا بترخيص خاص منه . . ومنح هذا الترخيص لفرقتين اثنتين فقط أحدهما يرأسها الفنان [كيليجرو] والثانية يرأسها الفنان [دافينانت] - وتم هذا بعد شهور قليلة من توليه الحكم - وهكذا إمتد نظام الإحتكار إلى المسرح . . وبعد أن كانت لندن فى بداية القرن تزهو بما لايقل عن السته فرق مسرحية نجدها فى النصف الثانى من القرن السابع عشر بها فرقتان فقط ما لبثتا أن تحولتا إلى فرقة واحدة حين تم إدماجهما فى عام ١٦٨٢ فانحسر النشاط المسرحى فى انجلترا فى الربع الأخير ذلك القرن وتقلص إلى عروض فرقة مسرحية واحدة واستمر هذا الحال حتى عام ١٦٩٥ .

ونستطيع أن نرصد أوجه التغير الجذرى فى الحركة المسرحية الإنجليزية الذى شمل كافة جوانبها فى عصر عودة الملكية فى التحولات التالية التى نلحظ تراسلها واشتباكها :

١ - النظرية الدرامية والنقدية

رغم دراية المؤلف الإليزابيثى بالقواعد الكلاسيكية التى استنها نقاد عصر النهضة مثل [أسكام] و [كاستلفترو] و [بوالو] وغيرهم إلا أنه اختار أن يخرج عنها خضوعا للذوق الجماهيرى العام . فمؤلف المسرح فى العصر الاليزابيثى وحتى عصر عودة الملكية لم يكن يكتب أدبا مسرحيا ليحفظه فى الكتب . . بل كان يكتب نصاً للتمثيل والعرض . . وكان

أشد ما يؤرقه هو انصراف الناس عنه فقد كان هذا يعنى خراب الديار ولهذا لم ينظر شكسبير إلى مسرحياته باعتبارها أعمالا أدبية فلم يعنى بجمعها ونشرها ومراجعتها فى حياته بعد أن اعتزل التمثيل وحياة المسرح . . وذلك رغم عنايته الفائقة بنشر ومراجعة سوناتاته وقصائده . . ولهذا السبب أيضا كتب بن جونسون مسرحيتين على النهج الكلاسيكى هما سيجانوس وكاتيلين ليدفع عن نفسه تهمة السوقية المسرحية واتهم شكسبير - رغم إعجابه الشديد به - بالهمجية والتسيب فى القصيدة التى رثاه فيها لأنه تجاهل القواعد الكلاسيكية . لقد كان المؤلف الاليزابيثى يأخذ من التراث الكلاسيكى ما يناسبه ويتجاهل ما لا يستسيغه الذوق الجماهيرى العام . . فنجده يحتفظ بالتقسيم الذى اقترحه الرومانى [هوراس] فى قصيدته فن الشعر فيقسم المسرحية إلى خمسة فصول ، ونجده يستلهم الرومانى [سينيكا] بينما يرفض وحدات الزمان والمكان والحدث التى شرحها ودعا اليها الشاعر سير فيليب سيدنى فى مقاله دفاع عن الشعر الذى ظهر فى آخر سنوات القرن السادس عشر مفضلا عليها سيولة الزمان والمكان وتنوعه ، والحبكة الثنائية أو الثلاثية أو الرباعية - كما فعل شكسبير فى مسرحية حلم ليلة صيف . لقد كان المسرح فى عصر شكسبير فضاءً تجريديا رمزياً يتسع لجميع الأزمنة والأمكنة . . كان مثل مسرح العصور الوسطى الرمزى مسرح الحياة وتاريخ البشرية المادى والروحى . . . ولهذا تميزت نصوص العصر الإليزابيثى بالانتقالات السريعة فى الزمان والمكان من خلال المشاهد المتلاحقة القصيرة التى تخلق إحساسا بالسيولة والتدفق فى حركة الزمان والمكان فكأننا بصدد نص سينمائى ويكفى أن نتذكر فى هذا الصدد أن أحد فصول مسرحية أنطونيو وكليوباتره يحتوى على ما لا يقل عن سبعة عشر مشهداً تنتقل بنا فى إيقاع لاهث لا تقدر عليه إلا الكاميرا السينمائية من مكان إلى مكان . كان المؤلف يستخدم اللغة فى الإشارة إلى المكان والزمان ويخلق الإحساس به من خلال الوصف الإيحائى . . . وكان المتفرج يمتلك خيالا نشطا يقظا مدربا . . يشارك مشاركة إبداعية فى إكمال عناصر الدراما والمنظر المسرحى .

وتغير الحال فى عصر عودة الملكية فوجدنا الكلاسيكية تغدو النظرية المهيمنة التى تحكم كافة جوانب النشاط المسرحى من تأليف وتمثيل ونقد ، وكان الملك وحاشيته قد تشبعوا هذه النظرة إبان هجرتهمُ الطويلة فى فرنسا معقل المسرح الكلاسيكى آنذاك . كان قوام النظرية الكلاسيكية كما تبلورت فى فرنسا على إيدى بوالو وغيره من النقاد هو :

١ - الالتزام بوحدات الزمان والمكان والحدث .

٢ ـ الالتزام بقواعد اللياقة التى تمنع مشاهد العنف أو القتل أو التعذيب إيمانا بأن ما يسمى بالجلال التراجيدى يتنافى مع مثل هذه المشاهد .

٣ ـ الالتزام بعدم خلط الأنواع فلا يجوز خلط الكوميديا بالتراجيديا أو الشعر بالنثر .

٤ ـ الالتزام باللغة البلاغية الخطابية الرصينة المنمقة التى تسمو بالشخصيات الدرامية وترفعهم فوق العامة .

٥ ـ الالتزام بالمواضيع الأخلاقية السامية وخاصة موضوع الصراع بين الحب والواجب الذى غدا محور تراجيديات هذه الفترة .

ولما كان النظام الملكى فى فرنسا يتبنى النظرة الكلاسيكية المحافظة إلى الفن والأدب والمسرح باعتبارها إحدى دعاماته ، والهيكل الإبداعى المساند لسلطانه ، حتى أن الكاردينال ريشيليو رئيس وزراء فرنسا فى عهد لويس الرابع عشر أهتز وثار ومار حين تجاهل الكاتب المسرحى كورنى إحدى الوحدات الثلاث فى مسرحيته السيد ـ لما كان هذا هو الحال فى فرنسا فقد سعى الملك تشارلز الثانى بدوره فى ترسيخ النظرية الكلاسيكية فى انجلترا وانصاع له الأدباء والشعراء الطامعون فى منحه وعطاياه وتشجيعه فظهر تيار النقد الكلاسيكى الذى بدأه الشاعر والكاتب المسرحى جون درايدن بمقاله عن الشعر المسرحى عام ١٦٦٨[١] ثم دعمه ورسخه فى مقال عن المسرحيات البطولية عام ١٦٧٢ ، وفى مقدمته لمسرحيته كل شىء فى سبيل الحب عام ١٦٧٧ ، و ترويلاس وكريسيدا عام ١٦٧٩ . وكان الملك تشارلز الثانى قد نصبه أميراً للشعراء عام ١٦٦٨ .

ولم يكتف درايدن بالدعوة النظرية إلى الكلاسيكية فى المسرح أو ما أسماه بالدراما البطولية (Heroic Drama) بل تخطى التنظير إلى التطبيق فكتب عددا من المسرحيات البطولية التى طبق فيها التعاليم الكلاسيكية التى ذكرناها آنفا ، وتخلى فيها عن الشعر المرسل (blank verse) الذى ارتبط بشكسبير والمسرح الاليزابيثى مفضلا عليه اسلوبا فى النظم يعتمد على تكرار وحدة مقفاة من بيتين من بحر الأيامب الخماسى التفعيلة [The Heroic couplet] وكانت أولى هذه المسرحيات البطولية مسرحية الملكة الهندية التى ألفها عام ١٦٦٤ بالاشتراك مع سير روبرت هوارد ثم تبعها فى العام التالى بمسرحية الإمبراطور الهندى من تأليفه وحده (١٦٦٥) . وفى عام ١٦٦٩ عاد درايدن مرة أخرى إلى التراجيديا البطولية (وكان قد انصرف إلى كتابة الكوميديا لفترة) وذلك بمسرحية الحب الطاغى أو الشهيد الملكى) ، ثم تلاها بمسرحية من جزئين هى فتح غرناطة التى عرض الجزء الأول منها على خشبة المسرح عام ١٦٧٠ ، والجزء الثانى عام ١٦٧١ .

وتعد مسرحية فتح غرناطة النموذج الذى تبلورت فيه ملامح الدراما البطولية بصورة كاملة فبرزت عيوبها بصورة واضحة دفعت أحد النبلاء وهو جورج فيليارز (دوق باكينجهام) إلى محاكاتها محاكاة برلسكية ساخرة جسمت تكلفها اللغوى وخطابيتها واصطناعها ومبالغاتها الميلودرامية الساذجة . وأسمى فيليارز مسرحيته البرلسكية البروفة (١٦٧٢) وكانت هذه المسرحية بمثابة إعلان بداية النهاية للدراما البطولية ، والحق أن الدراما البطولية كان محكوماً عليها بالموت سواء كتب فيليارز مسرحيته أم لم يكتبها وذلك لعدة أسباب منها أنها كانت تطرح نسقا لغويا وأخلاقيا وسلوكيا لا ينتمى إلى مجتمع عصر عودة الملكية أو واقعه بأى صورة من الصور . لقد كان عصر تشارلز الثانى عصر انحلال أخلاقى وجنسى لم يترك مجالا لصراع الحب والواجب الذى كرسته الدراما البطولية وجعلته محورها الأساسى ، ولم يكن صاحب نظرية الدراما البطولية نفسه يؤمن بهذا الصراع الذى تناوله فى المسرحية تلو الأخرى ، بل كان كان ينساق وراء شهواته ونزواته دون رادع من واجب أو ضمير . ولهذا جاءت هذه المسرحيات زائفة متكلفة سطحية ، تطرح أنماطا كاريكاتيورية ساذجة لا تحمل أى مصداقية إنسانية ، وتدور أحداثها فى بلاد نائية بعيدة ، فى مراكش والبندقية وغرناطة أو بلاط ملك المغول . كانت الدراما البطولية تتشدق بالمثل العليا التى لم يعد أحد يؤمن بها فى ذلك العصر ، وكان جمهور المسرح آنذاك - الأرستقراطى المتحرر فى مجموعة - يشاهدها كنوع من « الكفارة » فى وصف أحد النقاد[٢] - حتى ينغمسوا فى ملذاتهم بضمير مستريح .

وبالإضافة إلى سذاجة وتكلف الدراما البطولية وبعدها عن الواقع ، كان عنصر الإبهار يمثل جانبا أساسيا من جوانبها ولذلك اقتربت مسرحيات هذا النوع الفنى اقترابا شديدا من فن الأوبرا الذى كان قد بدأ فى الإزهار فى تلك الفترة على أيدى الفرق الإيطالية الزائرة . وحين أفسح المسرح الانجليزى مكانا لفن الأوبرا كان من الطبيعى والمنطقى أن تتوارى الدراما البطولية التى كانت تشبه الأوبرا فى بنيتها العامة بينما تفتقر إلى ميزة الموسيقى .

٣ - منهج التمثيل :

كان المنهج المفضل فى التمثيل فى العصر الإليزابيثى هو المنهج الطبيعى الذى ينفر من التكلف والمبالغة والتنميط ويتخذ من الطبيعى والمعقول والمقبول مثله الأعلى ، وقد ترك لنا شكسبير فى حديث هاملت مع الممثلين فى مسرحية هاملت وثيقة تثبت ذلك[٣] - وفى عصر

شكسبير كان التمثيل قاصرا على الرجال وكان الأطفال دون سن البلوغ يقومون بأدوار النساء . ورغم ذلك لم يمثل غياب المرأة عن خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثى عائقا فنيا وإلا لما كتب شكسبير أدواره النسائية الطويلة المعقدة الخالدة مثل دور كليوباترة أو ليدى ماكبث أو بورشيا أو روزاليند أو غيرها . إن هذه الأدوار الصعبة العريضة لهى أكبر دليل على حنكة وخبرة ودربة هؤلاء الصبية من الممثلين وعلى تقدم تقنيات تدريب الممثل فى العصر الإليزابيثى .

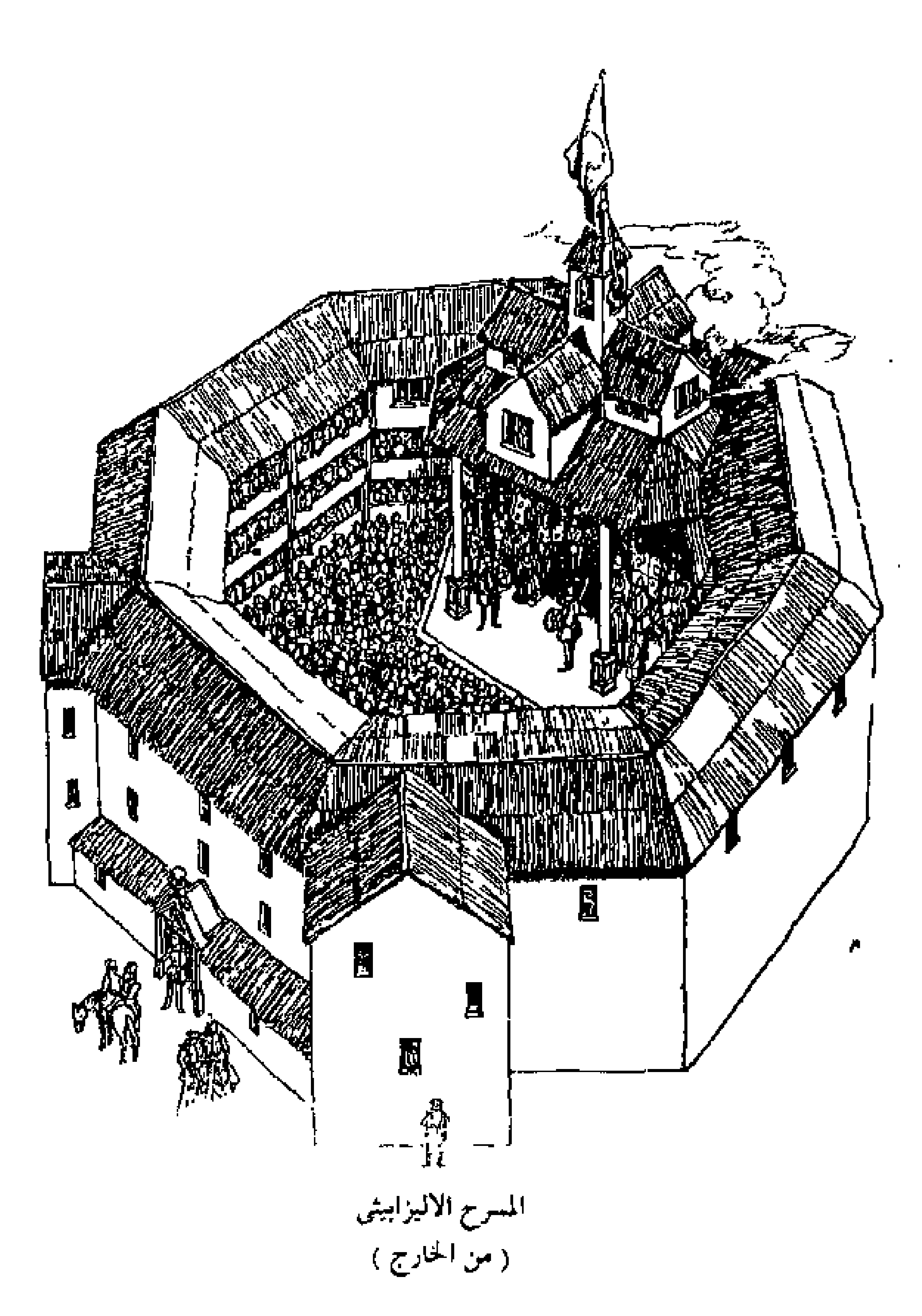
وفى عصر عودة الملكية دخلت المرأة إلى المسرح وتمتعت بالحظوة الملكية وسار التمثيل فى طريقين متميزين . ففى مجال الكوميديا كان أسلوب التمثيل واقعيا فى مجموعة يحاكى السلوك الاجتماعى الخارجى وينحو إلى أنسقة الأداء الهزلى والكاريكاتيورى أحيانا . أما فى مجال التراجيديا فقد ابتعد أسلوب التمثيل تماما عن الواقعية كما عرفتها كوميديا عصر النهضة أو الطبيعية التى عرفها المسرح الإليزابيثى . فكما استورد الملك تشارلز الثانى النظرية الكلاسيكية من فرنسا استورد أيضا منهج التمثيل الكلاسيكى الذى يؤكد من خلال المشية والحركة والإشارة والايماءة والصوت ابتعاد الشخصيات البطولية وانفصالها عن الواقع . ولعل أكبر دليل على التغير الجذرى العميق فى أسلوب الأداء التراجيدى أن اضطر ممثل نابه من فنانى مسرح ما قبل عصر النهضة وهو توماس بترتون إلى الرحيل إلى فرنسا لدراسة المنهج الكلاسيكى الجديد الذى غدا موضة العصر فى الدراما البطولية .

٣ - السينوغرافيا [المعمار المسرحى - الديكور - الملابس - الإضاءة] :

وكما تغير أسلوب الكتابة المسرحية والتمثيل شهد الكيان المادى للمسرح تغيرا جذريا . لقد كان المسرح فى العصر الإليزابيثى فى مجموعة دائرى المعمار مفتوحا للسماء يعتمد على الإضاءة الطبيعية إذ كانت العروض تقدم فى ضوء النهار ، وتحول فى عصر عودة الملكية إلى مسرح مغلق يستخدم الإضاءة الصناعية وتقدم عروضه فى المساء .

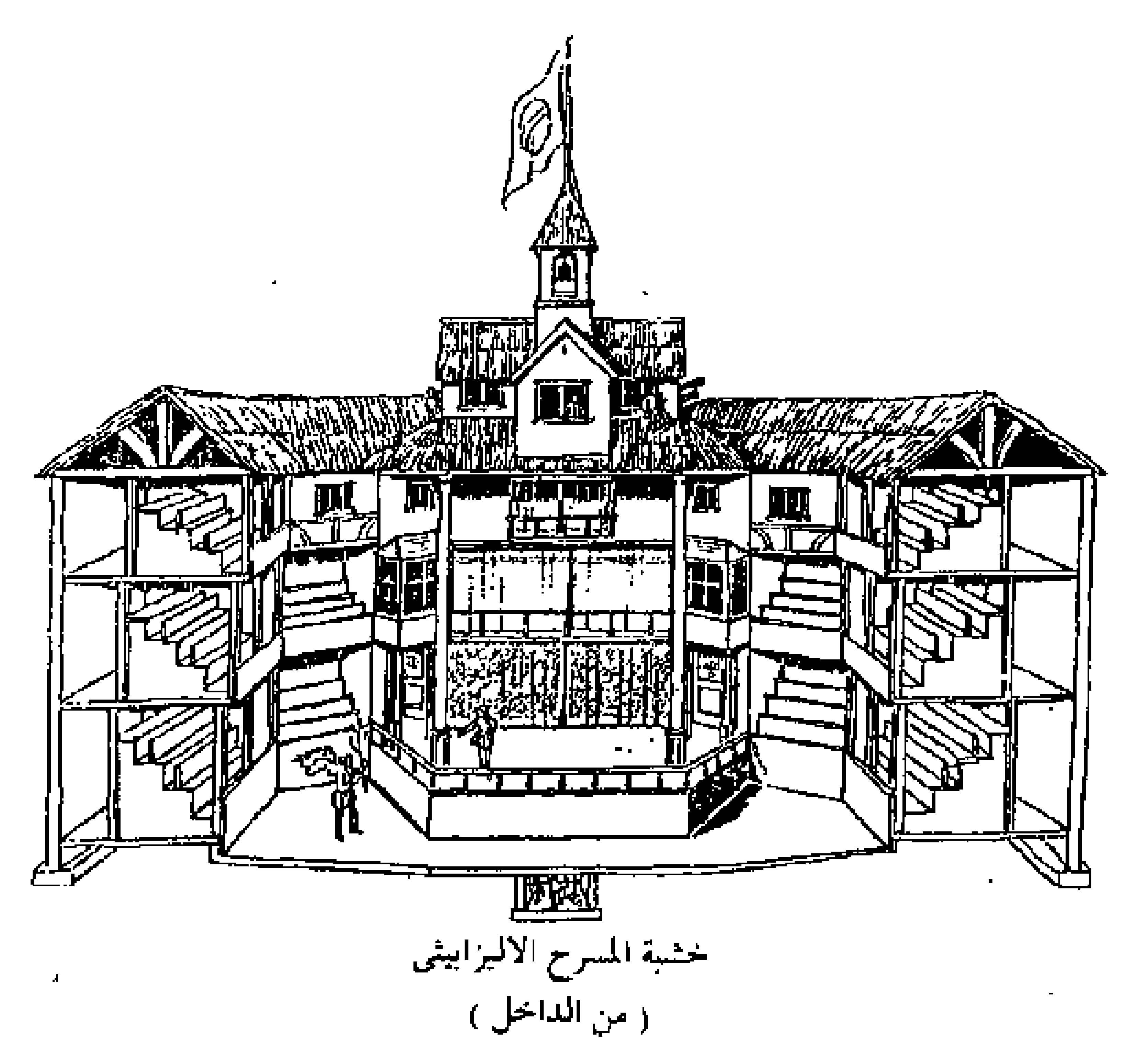
وكانت خشبة المسرح فى العصر الإليزابيثى تمتد إلى منتصف قاعة المشاهدين التى خصصت لأرخص أنواع التذاكر فكان جمهور العامة والبسطاء يلتفون وقوفا حول خشبة المسرح من ثلاثة جوانب بينما يجلس القادرون فى بناوير تحيط بساحة الوقوف هذه . أما فى عصر عودة الملكية فقد تقلصت المنصة الممتدة إلى عمق الصالة (The apron stage) ويبدأ المسرح فى التحول إلى شكل مسرح العلبة الإيطالى ، فظهر الإطار أو البروسينيام آرش

وتحولت الصالة إلى أماكن غالية الثمن يؤمها شباب الطبقة الأرستقراطية بدلا من البسطاء والفقراء وصبية الحرفيين ، وزودت بالمقاعد بعد أن كانت ساحة لمشاهدة العرض وقوفا فى العصر الإليزابيثى .



المسرح الاليزابيثى
(من الخارج)

وأدى هذا التحول فى المعمار المسرحى وشكل خشبة المسرح إلى تحول فى طبيعة الديكور المسرحى أفرز بدوره تغيرا فى النص المسرحى المكتوب . لقد كان الديكور فى عصر شكسبير رمزيا يعتمد فى رسم المنظر المسرحى على استخدام بعض المفردات البسيطة للايحاء بالمكان [كاستخدام فرع شجرة مثلا للايحاء بمنظر غابة أو مكان ريفى أو استخدام شعلة للإيحاء بالظلام] ، وكان يعتمد أيضا على التمثيل فى الايحاء بالزمان والمكان [كاستخدام الهمس والخطوة المتلصصة فى الإيهام بالتسلل إلى مكان ليلا على سبيل المثال] ، وكان الوصف الشعرى اللغوى الموحى يلعب دورا حيويا فى استثاره خيال المتفرج ودفعه إلى



خشبة المسرح الاليزابيثى
(من الداخل)

تصور المنظر المسرحى . وقد نتج من هذا الحال أن تميزت النصوص المسرحية فى عصر شكسبير بنوع من التحرر والسيولة التى قربتها من طبيعة السينما فانقسمت فصولها إلى مشاهد قصيرة تنتقل بسرعة وحرية فى المكان والزمان .

أما فى عصر عودة الملكية فقد دخلت المناظر المسرحية المرسومة والديكور الشبه واقعى إلى المسرح مع الإضاءة المصطنعة وقوس البروسينيام فقل عدد المشاهد وتقلص كما خلت

المسرحيات من المقاطع الوصفية الموحية بالزمان والمكان والتى رصعت المسرحيات الإليزابيثية . أما الملابس المسرحية فقد ظلت على حالها فكانت ملابس العصر فى زمن شكسبير وزمن عودة الملكية إذ لم تدخل الواقعية التاريخية فى انجلترا إلى الديكور والملابس المسرحية إلا فى القرن التاسع عشر .

٤ – جمهور المسرح :

كان الجمهور المسرحى فى عصر شكسبير منوعا يمثل كافة الفئات الاجتماعية من الأمير إلى الغفير ومن النبيل إلى العامل الفقير ولهذا سعى كتاب المسرح آنذاك إلى تمثيل الواقع فى كل مستوياته فكانت رقعة التجربة الانسانية فى مسرحياتهم ثرية عريضة ففى مسرحية مثل حلم ليلة صيف مثلا يجد القارىء طبقة النبلاء والطبقة المتوسطة وطبقة الحرفيين جنبا إلى جنب ، ويختلط عالم الواقع بعالم الخرافات الشعبية والجن والعفاريت . وقد أدى ثراء القطاع المعروض من التجربة الانسانية والأنماط البشرية إلى تعدد الحبكات وتنوع مستويات اللغة وخلط الشعر بالنثر والكوميديا بالمأساة والجلال بالهزل .

أما فى عصر عودة الملكية فقد تقلص حجم الجمهور المسرحى تقلصا خطيرا حول الظاهرة المسرحية من تعبير عن وجدان الأمة فى مجموعها إلى تعبير عن الطبقة المتميزة الحاكمة . إن الملك تشارلز الثانى حكم على المسرح بهذا التحديد والتقلص حين وضعه فى خدمة البلاط وتحت رعايته الشخصية فصارت الطبقة الأرستقراطية هى جمهوره الأساسى وابتعدت الطبقة المتوسطة والعاملة عنه تماما . ومما لا شك فيه أن مناصرة الطبقة المتوسطة للبيوريتانية – أى مذهب المتطهرين المتزمت – وانصياعها للراى القائل بأن الفنون تدخل فى باب المحرمات وأن المسرح هو بيت الشيطان – لا شك أن انصياع الطبقة المتوسطة لهذه الآراء المتطرفة كان سببا أساسيا فى عزوفها عن ارتياد المسرح . . . لكن المسرح بدوره لم يفعل شيئا ليبدد وشكوك هذه الطبقة بل تمادى فى الاباحية والسخرية من مثلها وأخلاقياتها فى كوميديات عصر عودة الملكية مما رسخ نفورها منه . وهكذا تحول المسرح من مؤسسة شعبية إلى مؤسسة طبقية فخسر أكبر خسارة . . ورغم أن الطبقة المتوسطة بدأت فى العودة إلى المسرح فى نهاية القرن السابع عشر وغدت العنصر الأساسى فى مسرح القرن الثامن والتاسع عشر إبان إزدهار الميلودراما والأوبرا والأوبريت ومسرح الفرجة والابهار إلا أن الطبقة العاملة ظلت بمنأى عن المسرح بدرجة كبيرة . . وانتهى عصر عظمة المسرح الإليزابيثى إلى غير رجعة . . عصر السيولة الطبقية والهارمونية الاجتماعية . ,

- ٢ -

أنطونـــيو وكليوباتـــرة
بيـن درايـــدن وشـكــــبير

في عام ١٦٧٧ كتب جون درايدن معالجة مسرحية لقصة أنـطونيو وكليـوباتـره التى خلدها المؤرخ اللاتينى بلوتارك والتى كان شكسبير قد تناولها من قبل فى المسرحية التى تحمل عنوان بطليها . وبدلا من البناء البانـورامى الذى اختـاره شكسبير والـذى اعتمد عـلى الانفساح الزمانى والمكانى ، والمشاهد السريعة التى تشبه اللقطات السينمائية وتقفز بنا فى الزمان والمكان اختار درايدن بناءً كلاسيكيا يحافظ على وحدات الزمان والمكان والحدث ، ويلتزم بالتقسيم النوعى لأدب المسرح ما بين تراجيديـا وكوميـديا فيعتنق الجـدية طـوال المسرحية ويتجنب أى لمسة أو لمحة كوميدية ، كما يلتـزم ببلاغـة وفخامـة الأسلوب على حساب الواقعية السيكولوجية . وكان درايدن فى معالجته الجـديدة هـذه لقصة أنـطونيو وكليوباترة يحذو حذو التراجيديا الفرنسية كما كتبها كورنى ، ويطبق تعاليم الكلاسيكيـة الجديدة التى دعا اليها على غرار النقاد الفرنسيين فى مقالته عن **الشعر المسرحى** .

وتحمل مسرحية درايدن التى عنونها **كل شىء فى سبيل الحب أو روعة الموت** (AllFor Love, or, The World Well Lost) ملامح عدة من تراجيدياته البطولية التى تحدثنا عنها من قبل ولا تختلف عنها إلا فى ملمح واحد وهو تخلى درايدن عن وحده النظم التى التزم بها فى التراجيديات البطولية [أى البيتين المقفيين أو The Heroic Couplet) ، وعودته إلى الشعر المرسل الذى يتجاهل القافية ، ولا يأبه بتزامن نهاية المعنى أو الجملة مع نهاية البيت الشعرى . وقد نتج عن هذا الاختلاف أن تفوقت هذه التراجيديا التى تدور كعادة الدراما

البطولية حول صراع الحب والواجب عن مثيلاتها واكتسبت اللغة فيها درجة من المصداقية الدرامية نفتقدها فى تراجيديات ذاك العصر .

وقد هلل الأدباء والنقاد لهذه المسرحية فى وقتها وعدوها أفضل من انجاز شكسبير لالتزامها بالقالب الكلاسيكى فقد كان أكثر ما يعاب على شكسبير فى عصر عودة الملكية وسيادة الكلاسيكية الجديدة هو تجاهله للوحدات الثلاث الذى أفرز فى رأى النقاد آنذاك تفككا فى البناء وتبديداً للتوتر الدرامى والشحنة الانفعالية . ورغم هذه النظرة المحابية لمسرحية درايدن من قبل نقاد عصره فقد أثبت الزمن خطأهم فالعالم كله مازال يقرأ ويمثل معالجة شكسبير لقصة أنطونيو وكليوباترة بينما لا يقرأ مسرحية درايدن سوى المتخصصين . ويكفى أن نذكر أن مسرحية درايدن رغم شعبيتها فى القرن الثامن عشر لم تعرض فى انجلترا فى القرن العشرين سوى مرة واحدة حين قدمتها جمعية فينكس للتمثيل(Phoenix Society) فى لندن عام ١٩٢٢ بينما اعتلت مسرحية شكسبير خشبة المسرح عدة مرات فى أمريكا وبريطانيا .

ومصدر الخلل النقدى فى تقييم المسرحيتين فى عصر درايدن هو فكرة النقاد الخاطئة آنذاك عن طبيعة البناء الدرامى فقد كانوا ينظرون للبناء الدرامى باعتباره قالبا آليا خارجيا يصبب فيه الكاتب أفكاره وتصوراته وكأنها سائل لا يلبث أن يتجمد ويتخذ شكل هذا القالب . لم يدرك هؤلاء النقاد أن الشكل فى الفن لا ينفصل عن المضمون ، بل هو النسق الجمالى الذى يتخلق من خلاله المعنى والتجربة الفنية .

لقد ظن النقاد آنذاك أن درايدن قد كتب تراجيديا كلاسيكية على نهج القدماء ، والحق أن العمل قد يبدو من الخارج وكأنه يطبق تعاليم أرسطو كما دونها فى كتابة فن الشعر . ورغم ذلك حين يفحص القارىء العمل فى مجموعة وتأثيره الكلى ، ويتعمق فيه بعيدا عن مظهره الخارجى الخادع فسوف يكتشف أن مسرحية كل شيء فى سبيل الحب تختلف اختلافا جذريا عن التراجيديا الكلاسيكية كما كتبها سوفوكليس على سبيل المثال . لقد تصور درايدن أن التراجيديا هى مجموعة من القواعد الآلية والحيل التكنيكية الخارجية والشكليات ، وفاته أن يدرك ما أدركه شكسبير من قبله ببصيرة نافذة وهو أن التراجيديا فى جوهرها رؤية للعالم أساسها الإيمان بوجود قوى فوق الطبيعة يصطدم بها الإنسان فى ثورته وعذاباته الوجودية ولا تلبث أن تقهره .

إننا نلمس هذه الرؤ ية التراجيدية أو هذا « الإحساس التراجيدى بالوجود » كما أسماه ريتشارد سيوول[1] فى المسرحيات اليونانية القديمة كما نستشعره فى مسرحيات شكسبير ومعاصريه . أما فى عصر درايدن فقد انحسرت الرؤ ية التراجيدية بانحسار الإيمان فقد كان عصره علميا علمانيا متشككا فى عموميته ، كان عصر الجمعية الملكية وعصر نيوتن وكان فيلسوفه المختار هو جون هوبز الذى وصف المبادىء الأخلاقية بأنها استراتيجيات لفرض الإرادة والسلطة وإخضاع الآخرين ، وجعل المتعة والخوف المحركين الرئيسيين للفعل البشرى .

لقد كانت الحرب الأهلية تجربة مريرة عميقة الأثر زلزلت نظام القيم والعلاقات والمفاهيم القديم الذى كان قد بدأ يتصدع تدريجيا فى السنوات الأخيرة من حياة شكسبير - أى منذ بداية القرن السابع عشر ـ تحت تأثير التغيرات الاجتماعية والسياسية والحضارية ، والاكتشافات العلمية ، التى غيرت صورة العالم القديمة تغييرا جذريا زلزل إيمان الكثيرين . ولما كان قادة الثورة الجمهورية وأنصارها من جماعة المتطهرين المعروفين بتزمتهم الدينى لم يكن غريبا أن تمتد كراهية الملكيين لهم بعد عودتهم إلى الحكم من نطاق العداوة السياسية إلى العداء الدينى ، فصار الإيمان يعد ضربا من التخلف والالتزام بالأخلاق نوعا من الخيانة السياسية .

ولقد تشرب درايدن وغيره من كتاب المسرح الروح العلمية التى تنفر من الغموض والأسرار وتنزع إلى التحليل والشرح وتفسير الظواهر جميعها تفسيراً عقلانيا ، كما تغلغلت فى كتاباتهم نزعة التشكك الدينى والسخرية من المبادىء الأخلاقية الموروثة والمرتبطة بالدين ، فنجدهم فى تراجيدياتهم البطولية يتشدقون بمثل عليا لا يؤمنون بها ولا يؤمن بها جمهورهم الضيق من حاشية الملك والطبقة العليا المتشبعة بالروح العلمية التشككية ، ثم نراهم فى كوميدياتهم الواقعية يسخرون من هذه المثل العليا سخرية واضحة وينخرطون فى إباحية ساخرة ، فكأننا بإزاء حالة من انفصام الشخصية أصابت عصرا بأكمله .

وكان من جراء تقلص حجم الجمهور إلى فئة بعينها ، تتحرك فى عالم محدود خاص بها ، أن تقلصت رقعة التجربة الإنسانية المعروضة على خشبة المسرح فى عصر عودة الملكية . ويتجلى هذا الفقر الإنسانى فى التكرار الممل من مسرحية إلى أخرى ، فى أنماط الشخصيات والمواقف والسلوكيات وردود الأفعال ، بل وفى الملامح الأسلوبية للمسرحيات التى تتلخص فى التكلف والمبالغة ، واللعب على الألفاظ ، والحيل اللغوية البراقة مثل

« الإيجرامات » أو التشبيهات المركبة المصطنعة التى تدخل دائما تحت باب استعراض سرعة البديهة وذلاقة اللسان .

إننا نفتقد فى مسرح عصر عودة الملكية رحابة الرؤ ية الإنسانية وانفساحها ، ونعنى بها القدرة على رؤ ية الحياة فى كليتها المركبة وتناقضاتها الثرية ، وهى القدرة التى ميزت المسرح الإليزابيثى والتى وصفها الناقد والشاعر ت . س . إليوت بأنها قدرة الكاتب على أن يضمن تجسيده الفنى لتجربة ما إرهاصات بتجارب أخرى مماثلة أو معارضة تثريها وتبسط دلالاتها . لقد عمد درايدن ومعاصروه إلى تبسيط التجربة الإنسانية بدلا من تكثيفها ، وإلى اقصاء التجارب المماثلة أو المعارضة بدلا من احتوائها ، وكانت قوانين انتظام التجربة الإنسانية فى شكل فنى لا تنبع من تفاعل الفنان مع مادته واستكشافها بصدق وحساسية ، بل كانت قوانينا خارجية منبعها النظرة النقدية المهيمنة والأيديولوجية الحاكمة .

إن الموقف الأخلاقى السائد فى معظم كوميديات عصر عودة الملكية هو موقف السخرية العدمية التى لا تعترف بالمثاليات ولا ترعى حرمة المقدسات ، بل تتناولها جميعا بروح فكهة متشككة تنتهى بتسفيهها . أما فى مجال التراجيديا فقد كانت « الستمنتالية » هى الطابع السائد ، ونعنى بها المبالغات العاطفية والأخلاقية المتكلفة التى تخلو من الصدق ، وتسطح الصراعات الأخلاقية والبشرية ولا يخفى على القارىء وجه التشابه والعلاقة الوثيقة بين هذين الموقفين من الحياة ، فكلاهما زائف ومتكلف يعتمد على النظرة الأحادية القاصرة التى يغيب عنها عنصر الجدلية المركبة التى نلمسها فى موقف الكتاب الاليزابيثيين من الحياة .

إن التكلف الأخلاقى والعاطفى الذى يفيض عن حاجة الموقف ، ويطرح الإنسان فى صورة مثالية مصطنعة ، غريبة عن الواقع ، لا يكاد يختلف فى جوهرة عن السخرية العدمية التى تنكر على الإنسان أى قيمة إيجابية . فالساخر العدمى (cynic) هو إنسان فقد القدرة على الرؤ ية الموضوعية والاستيعاب الجدلى المركب لجوانب الحياة . وإذا كانت الآلية الفاعلة فى موقف السخرية العدمية هى التبسيط المخل وتزييف الواقع ، فإن المثالية المفرطة الزائفة التى لا تستند إلى إيمان حقيقى لا تكاد تختلف عنها ، فهى أيضا تنتهى إلى تزييف الواقع عن طريق تجريدة من تناقضاته البشرية وتبسيطه تبسيطا مخلا .

لقد كانت السخرية العدمية التى تتخفى تحت قناع اللماحية الذهنية واللفظية فى كوميديات عصر عودة الملكية هى الوجه الآخر للمثالية الخطابية الزائفة التى صبغت

تراجيدياته ، ويمثل الموقفان فى نهاية الأمر موقفا دفاعيا إزاء الاحساس العارم بالضياع وانهيار الإيمان وغياب اليقين .

إن تميز معالجة شكسبير لقصة أنطونيو وكليوباتره عن معالجة درايدن إنما ينبع من اختلاف نظرة كل منهما إلى الإنسان والوجود ، تلك النظرة التى تنتج فى نهاية الأمر البناء الدرامى فى مسرحياتهما . فالبناء الدرامى بالمعنى الذى أفهمه ما هو إلا النسق الجمالى أو التشكيل الفنى المحسوس الذى تتجسد من خلاله التجربة الإنسانية فى وحدات وعناصر متشابكة تشكل شفرة متكاملة قد تختلف دلالاتها من عصر إلى عصر . . لكنها تظل دائما قادرة على إثارة تحدى التلقى والتفسير .

لقد حاول شكسبير فى مسرحية « أنطونيو وكليوباتره » أن يجسد من خلال تشكيله الرمزى لمفردات القصة الأصلية - هذا التشكيل الذى يتميز بالثراء والتنوع ، والحركة اللاهثة فى الزمان والمكان - حاول أن يجسد إدراكه لإيقاع التغير اللاهث فى عصره ، عصر الإنتقال من العالم القديم إلى العالم الحديث ، من العصور الوسطى إلى عصر النهضة والتنوير ، من عصر الزراعة والاستقرار المكانى فى ظل المؤسسة الإقطاعية إلى عصر التجارة والاستعمار والتوسع الجغرافى وبداية الرأسمالية ، من عصر المركزية الدينية الكاثوليكية المتمثلة فى البابوية والمؤسسة الكنسية المدعمة للملكية إلى عصر الثورة البروتستانتية التى أنهت الوساطة بين الله والإنسان الفرد وفجرت ثورة الفلاحين فى ألمانيا وبعدها الثورة الجمهورية فى انجلترا ، من عصر الميزات الموروثة والطبقات الاجتماعية الثابتة إلى عصر العصامية والمهارة الفردية والتسلق الاجتماعى والسيولة الطبقية .

لقد جسد شكسبير فى بطلة أنطونيو المتمزق بين عالمين متنازعين - عالم الإسكندرية بتحرره وبهجته وانطلاقه وحسيته ، وعالم روما بتقشفه وتزمته ونظامه الصارم - جسد شكسبير فى بطله تمزق إنسان عصره بين رؤيتين للعالم . . رؤية العصور الوسطى المحافظة التى تضع النظام فوق الفرد [وتمثلها روما فى المسرحية] ورؤية عصر النهضة الثائرة المتحررة التى تضع الانسان فوق النظام . لقد كان موضوع شكسبير هو صراع الحب والواجب كما كان الحال فى مسرحية درايدن . . لكن شكسبير تمكن على العكس من درايدن . . من ترجمة هذا الصراع فنياً إلى تعبير رمزى واسع الدلالة لصراعات حقبته التاريخية الانتقالية فى شتى جوانبها .

أما درايدن فقد اقتصر فى معالجته لقصة أنطونيو وكليوباتره فى مسرحية كل شىء فى سبيل الحب على جانب واحد منها وهو الجانب الغرامى المثير فكانت شرعية العلاقة الجنسية بين البطلين - أى بين رجل متزوج له أولاد وعشيقة باهرة الجمال - هى محور مسرحيته . ولهذا أقحم درايدن أوكتافيا ، زوجة أنطونيو ، على عالم الاسكندرية دون سند تاريخى ، إذ جعلها ترتحل إليها مع أطفالها وتواجه كليوباترة مواجهة ميلودرامية فجة تذكرنا بالعديد من الأفلام العربية الرديئة الدامعة التى تزور فيها الزوجة المظلومة عشيقة زوجها لترجوها أن تطلق سراحه وتتركه لأولاده . ولم يكتف درايدن بهذا بل جعل الزوجة والأطفال يواجهون أنطونيو أيضا فى موقف نمطى ميلودرامى آخر تتبدى فيه الزوجة فى صورة ملائكية لا يصدقها عقل ، فينهار الزوج ويعلن توبته ويطلب الصفح والغفران .

لكن درايدن كان ابن عصر يباهى الرجل فيه ويفخر بعلاقاته الجنسية ونزواته الغرامية خارج إطار الزواج ، ولا تشعر المرأة المتزوجة فيه بالذنب إذا اتخذت عشيقا بقدر ما تخاف الفضيحة الإجتماعية . لم يكن درايدن - ابن هذا العصر - يؤمن حقا بقداسة العلاقة الزوجية ، ولو آمن بها حقا لسخر منه متفرجوه الأرستقراطيون وعيروه بالتخلف والسذاجة . لهذا لم يمض درايدن فى إدانته للعلاقة الجنسية بين بطلة وبطلته إلى نهاية الشوط . . إذ سرعان ما يتغلب الحب مرة أخرى فى مسرحيته فتدبر كليوباتره خطة لإثارة غيرة أنطونيو وإشعال نار حبه وينجح الملعوب فينسى أنطونيو وعوده لزوجته تماما وتنتقل المسرحية من إطار الميلودراما الأخلاقية إلى إطار مسرحيات المؤامرات والمكائد الجنسية ، وهو الإطار الذى انتظم كوميديات هذه الفترة فى مجموعها . وهكذا يكتشف القارىء أن متتالية وصول الزوجة أوكتافيا مع أطفالها إلى الإسكندرية ، ولقائها بكليوباترة ثم أنطونيو لا تعدو أن تكون ذرا للرماد فى العيون وضربا من النفاق الأخلاقى وتشدقا أجوفا بمبادىء غابت عن عصر الكاتب وواقعه .

إن درايدن لم ير فى قصة أنطونيو وكليوباترة إلا جانبها الغرامى وتجاهل تماما دلالاتها وجوانبها السياسية الهامة فقدمها فى مسرحيته كقصة حب تتحدى النظام الأخلاقى الموروث . وهو ينتصر لهذا التحدى كما يتضح من عنوان المسرحية الذى يعطى للمتعة الجنسية قيمة أرفع من الحياة نفسها . ولهذا لم يفلح درايدن فى إنتاج تراجيديا بالمفهوم الصحيح ، أى بمفهوم صراع الانسان المأساوى مع الأقدار ، فليس هناك أقدار من أى نوع فى مسرحيته اللهم إلا إذا اعتبرنا أوكتافيا وأطفالها كارثة كونية أو قدرا من الأقدار .

فالصراع المحورى فى مسرحية درايدن لا يعدو أن يكون صراع امرأتين حول رجل ، وإذا كان شكسبير قد جعل أنطونيو فى مسرحيته يتمزق بين حضارتين وعصرين وعالمين ، فإن درايدن يكتفى بتمزق بطلة بين امرأتين ، وإذا كانت حرية شكسبير الفنية قد جعلته يختار العالم بشرقه وغربه مسرحا لأحداث صراعه ليجسد عالمية دلالاته ، فإن القيود الكلاسيكية التى كبلت درايدن وسجنت أحداثه فى يوم واحد وفى مكان داخلى واحد طوال الفصول الخمسة لمسرحيته قد جعلت مسرحيته أقرب ما تكون إلى الميلودرامات العائلية التى شاعت فى القرنين الثامن والتاسع عشر .

ويبدو أن درايدن قد أدرك مأزقه . . مأزق الفنان المتشكك الساخر الذى يفتقر إلى الإيمان والإحساس الدينى ، أى الذى غاب عن عالمه بعده الميتافيزيقى ، حين يتصدى لكتابة التراجيديا بمفهومها الصادق ولهذا حاول درايدن أن يعوض هذا النقص عن طريق المبالغة فى إظهار العواطف والمغالاة فى التعبير اللغوى والإشارى والحركى عنها ، فأنطونيو مثلا لا يكتفى فى الفصل الأول بالتعبير اللغوى البلاغى المستفيض عن ثورته وقنوطه ، بل ينهى خطابه إلى الجمهور بالسقوط مغشيا عليه على خشبة المسرح ، ولكن هيهات أن تغنى البلاغة اللفظية أو المبالغة الحركية عن الصدق الفنى .

وإنصافاً لدرايدن علينا أن نذكر أن أسلوب التمثيل السائد فى عصر الملك تشارلز الثانى ، والذى استوردته من فرنسا ، كان مسئولا إلى حد كبير عن تغذية نزعة البلاغة الخطابية والتكلف اللغوى التى وسمت تراجيدياته وتراجيديات معاصريه ، فقد كان أسلوب الإلقاء المفضل فى التراجيديا آنئذ هو الإلقاء المتموج المنغم فيما يشبه الإنشاد الذى يؤكد موسيقى النظم ويبرزها على حساب نبرة الحديث العادى وطبيعة الموقف الشعورى .

لقد كان شكسبير يضحى بالنظم تماما ويلجأ إلى النثر إذا تطلب الموقف الدرامى ذلك . أما فى عصر عودة الملكية ، فقد ابتلعت موسيقى النظم الدراما كما تبتلع الموسيقى الكلمات فى العرض الأوبرالى . والحق أن التراجيديا البطولية تقترب كثيرا من الأوبرا فى غنائيتها المفرطة ، وتناولها المسطح للأفكار والشخصيات فى خطوط عامة عريضة وفى تكلفها وابتعادها عن الواقعية السيكولوجية أو الاجتماعية ، فالتراجيديا البطولية أقرب إلى « الأوراتوريو » (Oratorio) التاريخى منها إلى الدراما .

وإذا أردنا أن نقيم مسرحية درايدن كل شىء فى سبيل الحب تقييما عادلا وأن ننصفها فعلينا أن ننظر إليها فى هذا الضوء - أى باعتبارها مشروعا لعمل موسيقى ينقصه

الموسيقى . لكننا نظلمها ظلما فادحا إذا وضعناها موضوع المقارنة مع نص شكسبير أنطونيو وكليوباترة فهى لا تملك شيئا من إيقاعه الدرامى اللاهث ورقعته الإنسانية الفسيحة وواقعيته السيكولوجية الباهرة ، كما تفتقر إلى نظرته السياسية الثاقبة التى تصل الماضى بالحاضر ، وبعده الفلسفى ، وطاقته المجازية ، وتناوله الرمزى المركب الثرى لمادته الأصلية .

- ٣ -

كوميديا السلوك فى عصر عودة الملكية
(Restoration Comedy Of Manners)
البداية والنهاية

اختلف الدارسون فى تحديد منابع كوميديا السلوك التى ظهرت فى عصر عودة الملكية الذى بدأ عام ١٦٦٠ حين استدعى البرلمان الانجليزى الملك تشارلز الثانى من فرنسا ليخلف أبيه على عرش البلاد بعد فشل الثورة الجهورية فبينما يراها البعض رافدا مباشرا من المسرح الفرنسى وخاصة مسرح (موليير) ، يعكس أسلوبه الدرامى ، يؤكد البعض الآخر أنها نبت محلى انجليزى صرف نشأ فجأة فى ظل ظرف اجتماعى خاص هو عودة الملكية وهيمنة الملك وحاشيته والطبقة الأرستقراطية على المسرح .

وإلى جانب هذين الفريقين نجد فريقا آخر من الدارسين يحاول أن يؤرخ لبدايات هذا النوع فى العصر الذى سبق الثورة الجمهورية ، وأن يكتشف لها جذورا فى العصر الإليزابيثى . ويقول هذا الفريق أن كوميديا السلوك كنوع فنى محدد كانت ثمرة لعملية تحول تدريجى فى مجال الكوميديا من الكوميديا الشعبية الرومانسية الشعرية إلى كوميديا المدينة الواقعية النثرية ، ومن التركيز على القيم المعنوية والوجدان الشعبى الجمعى إلى التركيز على القيم السلوكية ، فى إطار اجتماعى خاص محدد ، لمجموعة أو طبقة معينة من البشر . ويتتبع هؤلاء الدارسون بدايات عملية التحول والانتقال هذه فى الكوميديات التى كتبها (بن جونسون) و (رتشارد فلتشر) ، و (توماس ميدلتون) ، و (ريتشارد بروم) و (جيمس شيرلى) فى فترة الانتقال من القرن السادس عشر إلى القرن السابع عشر ، ويعزون هذا التحول إلى ازدياد نفوذ وقوة الطبقة المتوسطة من التجار ، وإلى طموح هذه

الطبقة المتزايد فى الانتماء إلى المجتمع الأرستقراطى الذى أخذ بدوره ـ حين واجهه هذا المد البرجوازى ـ فى الانغلاق على نفسه وتأكيد هويته المتميزة عن طريق ابتداع أنماط وقواعد سلوكية شكلية معقدة وتدعيمها بصياغات لغوية من شأنها أن تقيم حاجزا منيعا بين طبقتهم والطبقات الأخرى ، يستعصى على الغرباء والطامعين فى تسلق درجات السلم الاجتماعى .

يمضى هذا الفريق فى صياغة حجته فيقول أن كتاب الكوميديا فى العصر الإليزابيثى قد وجدوا فى هذه الأنماط السلوكية الأرستقراطية المعقدة وفى قواعدها المتعنتة ، من ناحية ، وفى محاولة الطبقة المتوسطة الدائبة محاكاتها ، من ناحية أخرى موقفا اجتماعيا حافلاً بالإمكانيات الكوميدية ، وأخذوا بدرجات مختلفة فى الهجوم عليه والسخرية من هذا التركيز المريض على شكليات السلوك الاجتماعى فى تقييم الانسان .

ورغم أن النظرة التى يقدمها هذا الفريق من النقاد والدراسين فى نشأة كوميديا السلوك تحمل قدرا كبيرا من الوجاهة (إذ لم تكن كوميديا السلوك لتظهر فى عصر عودة الملكية لولا اتجاه الكوميديا التدريجى إلى الواقعية النثرية فى العصر الإليزابيثى) إلا أن التوجه الفكرى فى تناول الواقع الاجتماعى لكتاب عصر اليزابث الأولى وجيمس الأول كان يختلف إلى حد كبير عن التوجه الفكرى لدى الكتاب فى عصر تشارلز الثانى .

لقد كان (جونسون) و (فلتشر) ، و (بومونت) وغيرهم من كتاب الكوميديا فى العصر الإليزابيثى ـ على عكس كتاب الكوميديا فى عصر عودة الملكية ـ يتناولون السلوك الإجتماعى من منظور أخلاقى ـ أى فى ضوء مجموعة من القيم الأخلاقية الراسخة العامة ، لا من منظور سلوكى شكلى بحت فى ضوء مجموعة من قواعد الإتيكيت الخاصة المصطنعة التى تميز طبقة بعينها ، وكانوا ينظرون إلى السلوك الاجتماعى للفرد باعتباره الانعكاس الخارجى المرئى لموقف أخلاقى باطنى[1] ويرون فى التناقض بينهما مصدرا للسخرية والنقد اللاذع . ومن هذا المنطلق تناول كتاب الكوميديا فى العصر الاليزابيثى السلوكيات الاجتماعية الشائعة فى عصرهم لا بهدف ترسيخ مجموعة معينة من القواعد السلوكية المصطنعة التى تؤكد تميز طبقة عن أخرى ، أو السخرية ممن يفشلون فى تطبيقها والالتزام بها ـ كما فعل كتاب عصر عودة الملكية ، وانما كان هدفهم ودافعهم فى التعرض الدرامى لسلوكيات المجتمع هو قياس درجة اتساق القيم والقواعد السلوكية الخارجية لفرد أو

مجموعة مع القيم الأخلاقية الموروثة . فبينما انصب اهتمام كتاب كوميديا السلوك على شكليات السلوك الاجتماعى وقواعد « الإتيكيت » ـ كان الهم الأساسى لكتاب العصر الإليزابيثى هو دلالة السلوك الأخلاقية ، ومضمونة ، ونتيجته الاجتماعية ـ أى السلوك باعتباره فعلا أخلاقيا ـ اجتماعياً له نتائجه على الآخرين . كذلك حاول (بن جونسون) وتبعه فى ذلك الكثيرون ، رصد علاقة الصراع بين السلوك الخارجى للفرد ومزاجه العام أو تكوينه النفسى الفطرى الذي قد يحول بينه والسلوك الاجتماعى القويم . ومن هذه المحاولة نشأت كوميديا الأمزجة (The Comedy of Humours) التى نظر لها جونسون وفق نظرية « الأخلاط » ، وطبقها بصورة مباشرة فى مسرحيته كل وفق مزاجه -Every) man in His Humour) وكل ضد مزاجه (Everyman Out of His Humour)[٢] .

ان الفصل بين شكليات السلوك الاجتماعى الظاهرية المصطنعة من ناحية ، والقيم الأخلاقية والنزعات الفطرية الداخلية من ناحية أخرى هو الملمح الأساسى لكوميديا السلوك ، وهو ما يميزها عن الكوميديا الواقعية فى العصر الإليزابيثى التى اتخذت موضوعها المفضل الجدل بين المظهر والمخبر .

لقد كانت الكوميديا الواقعية فى العصر الإليزابيثى ، وحتى إغلاق المسارح إبان الحرب الأهلية ، تعرض بصورة متكررة لأنماط السلوك الاجتماعى الجديدة فى صراعها مع القيم الأخلاقية المتوارثة ومع النزعات الفطرية للإنسان ، وكان جمهورها هو سكان المدينة من الطبقة المتوسطة أساسا ـ أما كوميديا السلوك فقد تجاهلت بصورة شبه تامة البعد الأخلاقي للسلوك الاجتماعى ، وركزت على مجموعة من قواعد « الايتكيت » التى تحكم شكليات هذا السلوك فى طبقة محددة وجعلت منها المقياس القيمى الوحيد وكان جمهورها الأساسى هو الطبقة الأرستقراطية . لذلك فالبحث عن بداياتها فى كوميديات (بن جونسون) أو حتى (بروم) و (شيرلى) يصل بنا إلى طريق مسدود . كذلك لا يفضى البحث عن منابعها فى كوميديات (موليير) إلى نتائج تذكر . فرغم أن كتاب كوميديا السلوك اقتبسوا معظم حبكات مسرحياته إلا أن معالجتهم الدرامية لهذه الحبكات قد غيرت توجهها من النقد الأخلاقى إلى نقد شكليات السلوك الاجتماعى .

ولقد فطنت الباحثة (كاثلين لينش) إلى هذه الحقائق وأدركت أن بدايات كوميديا السلوك قبل عودة الملكية لابد وأن تكمن فى منطقة تجمع ما بين النفوذ الثقافى الفرنسى - الأرستقراطى من ناحية والطبقة الأرستقراطية الانجليزية من ناحية أخرى ، ووجدت هذه

المنطقة فى بلاط الملك تشارلز الأول الذى كانت تهيمن عليه زوجته الملكة هنرييتا (Hen-rietta) الفرنسية الأصل والنشأة والثقافة[٣] . فلقد حاولت هذه الملكة أن تهذب لغة وسلوك النبلاء والحاشية فى انجلترا - خاصة تجاه السيدات - وتجعلهم يلتزمون بقواعد الاتيكيت السائدة فى معاملة الجنس اللطيف والحديث إليه فى البلاط الفرنسى فى أدق تفصيلاتها . واستعانت الملكة فى مشروعها التعليمى التهذيبى هذا بالشعراء المتصلين بالبلاط - مثل جون ساكلينج (John Suckling) و (وليام دافينانت) (William Davenant) الذى أصبح أمير الشعراء عام ١٦٣٨ مكافأة له على جهوده فى خدمة البلاط . وقام هذان الشاعران - مع آخرين مثل (كاريل) (Carell)وكارترايت (Cartwight) سقطوا من ذاكرة التاريخ - بكتابة نوع جديد من المسرحيات التى تشرح فى صورة درامية قواعد الحديث والسلوك المستحدثة المستوردة من فرنسا ، خاصة فى علاقة الرجال بالسيدات . وفى هذا الصدد كتب (جون ساكلينج) مجموعة من المسرحيات التى تصور علاقة الرجل بالمرأة فى ضوء فكرة وتقاليد الحب الأفلاطونى (The Cult of Courtly love)

وتشرح قواعد الحديث المهذب الذكى . وترى (كاثلين لينش) أن مسرحيات (ساكلينج) كان لها أعمق الأثر فى تشكيل الملامح الأساسية لمسرحيات السلوك فى عصر عودة الملكية خاصة من ناحية التركيز على شكليات علاقة الرجل والمرأة فى إطار إجتماعى أرستقراطى ؛ والالتزام باسلوب خاص فى الحوار يشبه أسلوب المناظرات الأدبية ، ويعتمد على الوضوح والاتزان ، وسرعة البديهة فى مقارعة الحجة بالحجة ، والذكاء فى اختيار التشبيه البليغ [٤] .

وقد أدى التزام النبلاء ورجال البلاط فى عهد الملكة (هنرييتا) بهذا الأسلوب الخاص فى التعامل مع المرأة ، الذى تهيمن عليه فكرة الحب الأفلاطونى ، قد أدى إلى سيادة مبدأ التكلف والزيف فى السلوك الاجتماعى فى الدوائر الأرستقراطية ، إذلم يكن هؤلاء الرجال يؤمنون حقا بفكرة الحب الأفلاطونى على الإطلاق . وأصبح نظام « الإتيكيت » الجديد لعبة اجتماعية يمارسها الجميع بصرف النظر عن حقيقة مشاعرهم . وأصبح تقييم الفرد يعتمد على إجادته قواعد اللعبة ومهارته فى ممارستها . وهكذا حلت قواعد السلوك محل قواعد الأخلاق كمصدر القيمة الوحيد .

ورغم أن مسرحيات (ساكلينج) قد ساهمت إلى حد كبير فى تحديد الملامح الأساسية للشكل المسرحى الذى عرف فيما بعد بكوميديا السلوك ، ألا أنها فى مجموعها تفتقر إلى

عنصر هام من عناصرها وهو عنصر الكوميديا . لقد كان (ساكلينج) يدرك وجود إمكانيات كوميدية فى المواقف التى يعرض لها فى مسرحياته ، كما نلمس فى الحوار بين (ناسيورا) و (بيليجرين) فى مسرحية العفاريت (The Goblins) ، ولكنه لم يستغل هذه الإمكانيات ، واكتفى بالسخرية أحيانا من سلوكيات فرسان البلاط الذين لا يسلكون السلوك الأفلاطونى تجاه النساء .

وربما كان من الطبيعى أن يبتعد (ساكليج) عن الكوميديا فى مسرحياته ، فقد كان يكتب فى ظل البلاط الذى كان يأخذ هذا المذهب السلوكى الجديد مأخذ الجد الشديد . ولكن حين تسرب هذا الشكل المسرحى الجديد خارج دائرة البلاط المباشرة اكتسب بعدا كوميديا واضحا كما نرى على سبيل المثال فى مسرحية الكابتن الريفى **(Country Cap-tain)** التى كتبها أحد أفراد الأسرة المالكة هو (دوق نيوكاسل) ، ومسرحية زواج القس **(The Parson's Wedding)** التى ألفها (توماس كيليجرو) (Thomas Killigrew) ومسرحية الوصى **(The Guardian)** (لإبراهام كاولى) .

وكان كان من الممكن أن يتطور هذا الشكل المسرحى على أيدى هؤلاء الكتاب وغيرهم بعيدا عن البلاط ، وأن يقدم رؤية نقدية ناضجة فاحصة لأنماط السلوك الإجتماعى المختلفة دون التركيز على طبقة بعينها ، أو أن يمتزج بأنواع الكوميديا الواقعية الأخرى ويذوب فيها . ولكن قرار إغلاق المسارح حال دون ذلك . وأثناء فترة اغلاق المسارح (The interregunm) انسحبت تقاليد الحب الأفلاطونى والأنماط السلوكية والصياغات اللغوية المرتبطة بها ، ونظام الاتيكيت الفرنسى من مجال المسرح إلى مجال الشعر ، وعاشت فى قصائد (جون ساكلينج) ، و (دافينانت) ، و (كاولى) وغيرهم . وبعد افتتاح المسارح بعد عودة تشارلز الثانى وحاشيته من منفاه فى فرنسا ، واعتلائه عرش البلاد ، أصبحت الطبقة الأرستقراطية هى الجمهور الوحيد للمسرح الرسمى ، وذلك لعزوف الطبقة المتوسطة عن المسرح ونفورها منه تحت تأثير تيار التعنت والتزمت الدينى الذى قاده المتطهرون (The Puritans) .

وكان من الطبيعى أن يعود الشكل المسرحى الذى نشأ فى ظل بلاط (هنرييتا) - أم الملك الجديد - من ناحية ، وفى ظل التقاليد الفرنسية الأرستقراطية من ناحية أخرى ليطرح نفسه على الساحة المسرحية بقوة . وفى أيدى كتاب المسرح الجدد المرتبطين بالبلاط - مثل (جون درايدن) و(سير جورج إثريدج) ، وتحت تأثير (موليير) وتقاليد المسرح والمجتمع

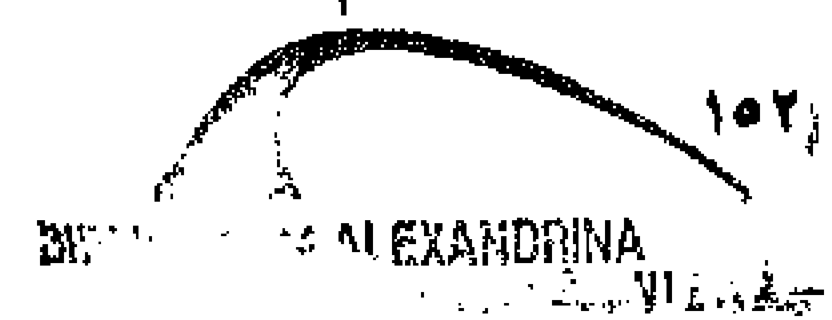
الفرنسى التى تشربها الملك وحاشيته فى سنوات المنفى فى فرنسا ، تـطور هذا الشكـل المسرحى ، واكتسب دلالاته الفكرية المحددة فى ضوء التغيرات الثقافية العميقة التى نتجت عن الثورة الجمهورية ، والاكتشافات العلمية الجديدة ، والحرب الأهلية .

ويكاد الدارسون والنقاد يجمعون على أن المسرحية التى كتبها (سير جورج إثريدج) (Sir George Etherege) (١٦٣٤ ـ ١٦٩١) بعنوان **الانتقام الفكاهى أو الحب فى وعاء** (**The Comical Revenge or Love in a Tub**) عام ١٦٦٤ ـ وهى أولى مسرحياته ـ هى أول مثال متكامل لكوميديا السلوك . وتبلورت ملامح هذا النوع الجديد من الكوميديا فى صورته النهائية (التى تتميـز بالإبـاحية ، والتـركيز عـلى السلوك دون الأخلاق ، وعـلى المغامرات الجنسية كما تتميز بالحوار الذكى المنمق) ـ تبلورت هذه الملامح فى كوميديات (جون درايدن) ونذكر منها مسرحيـة سير مـارتن مار أول (**Sir Martin Marall**) ، **والغرام الخفى** (**Secret Love**) وزير النساء (The Wild Gallant) .

وإذا كانت أعمال (إثريدج) و (درايدن) تحظى باهتمام النقاد باعتبارها أول أمثلة لكوميديا السلوك كشكل فنى خاص له ملامحه المميزة ، الا أن أفضل نتـاج هذا النـوع الكـوميـدى من النـاحيـة الفنيـة والفكـريـة كـانت أعمـال الكـاتب المسـرحى (وليـام كونجريف) .

وليام كو نجريف (William Congreve)

ولد كونجريف عام ١٦٧٠ فى أسرة أرستقراطية تربطها صلات وثيقة بالبلاط فتشرب تقاليده وأنماطه السلوكية منذ صغره . وفور أن أنتهى من تعليمه اتجه إلى الكتابه الأدبية فكانت باكورة إنتاجه رواية بعنوان (**المتنكرة** (Incognita) تبعها بمسرحية كوميدية هى **الأعـزب العجوز** (**The Old Bachelor**) التى لاقت نجـاحا كبيـرا حين عـرضت عام ١٦٩٣ ، مما شجعه على مواصلة الكتابة للمسـرح ، فهجر فن القصـة تمامـا ، وتوالت مسرحياته ، فعرض له المسرح كوميديا **المخادع** (**The Double Dealer**) عام ١٦٩٤ ، ثم مسرحية **الحب مقابل الحب** (Love for Love) عام ١٦٩٥ ، وقام ببطولتها أشهر نجم مسرحى آنذاك وهو (توماس بترتون) (Thomas Betterton) . واتجه (نجويف) بعد ذلك إلى التراجيديا فكتب مـأساة بعنـوان **العروس الحـزينة أو حـداد العروس** (**The Mourning Bride**) عام ١٩٩٧ ، ولاقت هى الأخرى نجاحا كبيرا . وفى عام ١٧٠٠



كتب (كونجريف) آخر أعماله المسرحية ، وربما أيضا آخر كوميديا من كوميديات السلوك ، وكانت مسرحية حال الدنيا (**The Way of the World**) , ورغم أن هذه الكوميديا تعد أفضل مسرحيات (كونجريف) من الناحية الفنية الا أنها - على عكس مسرحياته السابقة - فشلت جماهيريا ، وتعرض (كونجريف) لهجوم شديد أدى إلى اعتزاله الكتابة المسرحية تماما .

أما سبب الفشل والهجوم فيكمن فى تغير المناخ الثقافى والمسرحى تحت وطأة عوامل كثيرة متعددة أدت إلى انصراف الجمهور عن كوميديا السلوك وإقباله على نوع آخر من الكوميديا بدأ فى الظهور والانتشار حين كتب (كولى سيبر) (Colley Cibber) مسرحيته **حيلة الحب الأخيرة أو موضة الحمق** (Love's Last Shift or the Fool in Fashion) عام ١٧٩٦ ، وهو النوع الذى أصبح يعرف فيما بعد باسم « كوميديا الأخلاق والعواطف » (Sentimental Comedy) . وسوف نعرض بالتفصيل لهذا النوع من الكوميديا ، ونشرح الظروف التى أدت إلى ظهوره فى الفصل القادم .

لقد كان (كونجريف) آخر كتاب كوميديا السلوك وأفضلهم جميعا(*) وربما كان أفضلهم لأنه كان آخرهم - أى أن اللحظة التاريخية التى عاشها (كونجريف) ، وهى فترة الانتقال القلقة من قرن إلى قرن ، والتى انعكست بدرجة ملحوظة فى أعماله ، كان لها بعض الأثر فى تميز هذه الأعمال . لقد ورث (كونجريف) شكلا مسرحيا مكتملا هو شكل كوميديا السلوك . ولكنه استطاع - سواء عن وعى أو دون وعى - أن يوظفه ليعكس حالة التوتر والقلق التى تصاحب أفول عصر ورؤ ية فكرية معينة للعالم وبزوغ أخرى .

إن كوميديات (كونجريف) لا تحتفل بالسلوكيات الاجتماعية الجديدة للطبقة الأرستقراطية كما تفعل كوميديات (إثريدج) و (درايدن) ، وهى أيضا لا تكتفى بالسخرية الضارية العمياء منها - كما حاول أن يفعل (ويتشرلى) فى كوميدياته - ولكنها تغوص تحت السطح الاجتماعى الشكلى البراق لتفحص منابع ودوافع الأنماط السلوكية الاجتماعية الجامدة المتشددة فى عصر عودة الملكية ، ثم تجسد حالة إنسانية متكررة فى تاريخ البشرية يمكن تلخيصها فى جملة تمثل الفكرة الأساسية التى تبطن كل المسرحيات وهى : عندما يخوننا الجوهر أو يضيع منا فلابد أن نتمسك بالشكل الخارجى مهما كان ناقصا أو زائفا ، فهو ملاذنا الوحيد . وعندما تعم الفوضى وتختلط القيم تصبح شكليات السلوك

وأنماطه الثابتة هي المصدر الوحيد للأمان والنظام في عالم غدا أشبه بالغابة الضارية التي يحاول كل فرد فيها أن يحقق لنفسه أكبر قدر من اللذة على حساب الآخرين .

ان شخصيات كونجريف تعيش في عالم فوضوي مفكك ، اختفت منه كل القيم الموروثة المنظمة للعلاقات الإنسانية ـ سياسية كانت أو دينية أو أخلاقية . وفي مواجهة هذا الموقف يقع عبء التنظيم على الفرد الذي لابد وأن يبتدع وحده نظاما يكفل له السلام النفسي والاجتماعي . وكلما ازدادت الفوضى كلما ازداد تشدد الانسان في تمسكه بقواعد وشكليات السلوك ـ إذ ليس هناك غيرها .

ولم تكن رؤية العالم المفكك الذي انتفت منه المطلقات والقيم الأساسية المنظمة للعلاقات قاصرة على (كونجريف) وحده ، بل كانت رؤية جميع المثقفين في عصر عودة الملكية . وقد لخص هذه الرؤية وعبر عنها واحد من أبرز شخصيات ذلك العصر ، هو جون ويلموت ، لورد روتشستر ، الذي يعتبره المؤرخون رمزا مجسدا لتلك الفترة ، وذلك في قصيدة ساخرة تقول في مجموعها ما معناه أنه عندما تنهار القيم الموروثة جميعها تغدو كل الأحكام نسبية ، ويصبح الفرد مسئولا مسئولية تامة عن وجوده ، ومصدر القيمة الوحيد[٦] .

لقد أدرك معظم كتاب كوميديا السلوك قبل (كونجريف) ، وكانوا جميعا من صفوة المثقفين ، انهيار صورة العالم القديم ، ولكنهم آثروا تجاهل مشاعر التوتر والقلق والخوف التي نتجت عن هذا الانهيار ، لذلك جاء احتفالهم بالتحرر من القيود والمعتقدات القديمة سطحيا وزائفا إلى حد كبير ، خاصة وأن الصورة الجديدة للعالم لم تكن قد اتضحت بعد ، ولم تكن حالة الاستقرار والزهو واليقين التي صاحبتها قد أشرقت بعد في النفس . فهذا اليقين والاستقرار كان من حظ القرن الثامن عشر .

إن (كونجريف) هو الكاتب الوحيد بين كتاب كوميديا السلوك الذي نلمس في شخصياته المسرحية ، ورغم روح الاحتفال بالانطلاق والحرية ، شيئاً من التوتر النفسي والقلق النابع من الإحساس بالفوضى وغياب القيم الثابتة والتشكك في كل شيء[٧] . كذلك يلمس القارىء في شخصيات (كونجريف) ـ خاصة في مسرحيتيه **الحب مقابل الحب** **وحال الدنيا** ـ خلف ستار الكوميديا قدرا لا يستهان به من المعاناة النابعة من اختلاف المظهر عن المخبر ، ومن القيود السلوكية الصارمة التي يفرضها المجتمع على الفرد والتي

تكبت مشاعره وتسحق عواطفه . اننا حين نقرأ كوميديات (كونجريف) ندرك أن (صمويل جونسون) جانب الصواب حين قال عنها :

« إن هدفها النهائى هو تصوير الرذيلة تصويرا ممتعا بحيث ترتخى قبضة الالتزامات والقيود الأخلاقية اللازمة لتنظيم حياتنا الدنيا »[٨].

وحقيقة الأمر هى أن مسرحيات (كونجريف) ، وخاصة حال الدنيا والحب مقابل الحب تحاكى الفوضى الأخلاقية السائدة لا لتحتفل بها ، ولكن لتغربلها فى محاولة لاكتشاف مخرج واقعى من هذه الفوضى ، وتحديد نوع مقنع من الالتزامات التى تستطيع شخصياته فى ضوئها تنظيم حياتها الدنيا .

ان النظرة السطحية العابرة ، المتعجلة ، إلى العملين المسرحيين اللذين تقوم عليهما شهرة (كونجريف) ككاتب تفوق على معاصريه ، وهما الحب مقابل الحب وحال الدنيا قد لا ترى فيهما إلا نوعا من الكوميديا الخفيفة ، الذكية ، المسلية ، التى لا يكدر صفوها أى تأمل أو فكر أو إحساس عميق بالمعاناة وذلك لأن كونجريف نجح فى إن يترجم أفكاره إلى لغة درامية مسرحية ـ شأنه فى ذلك شأن كل كاتب مسرحى متمكن . إن (كونجريف) لا يضع أفكاره بصورة مباشرة فى أفواه أبطاله وبطلاته ، بل يترجمها إلى لغة التشكيل الدرامى ، ويطرحها من خلال مجموعة من العلاقات الداخلية بين جزئيات النص ، تقوم على التوازى والمقابلة والتنويع فى التكرار ، بحيث يجد القارىء فى عمليه المشار إليهما إلى جانب الحبكة أو الحدوته الواقعية المتطورة التى تشغل سطح النص نسقا فكريا داخليا يبرز الدلالات الفلسفية والأخلاقية للحبكة المطروحة والتى عادة ما تكون مقتبسة .

ولنلقى الآن نظرة تحليلية فاحصة ، وان تك سريعة على مسرحيتى الحب مقابل الحب وحال الدنيا لنذلل على صحة الرأى الذى طرحناه .

إن الحبكة الرئيسية فى مسرحية الحب مقابل الحب تشبه إلى حد كبير فى تعقيداتها الكثيرة المتشابكة مسرحية الأخ الأكبر التى كتبها (ريشتارد فلتشر) فى عصر ما قبل عودة الملكية وكوميديا السلوك ، ويذكرنا الموقف الأساسى فيها بموقف متكرر فى كوميديات (ميدلتون) وفى الكوميديات الرومانية القديمة ، وهو الموقف الذى يصور شابا مبذرا يحاول عن طريق الحيلة والخداع أن يحصل على الأموال من أبيه أو عمه أو الوصى عليه حتى يتمكن من الزواج من محبوبته . وإلى جانب هذا الموقف المقتبس المتكرر الذى تتطور منه المسرحية

نجد عددا لا يستهان به من الشخصيات الفرعية التي تذكرنا بشخصيات بعض مسرحيات (بن جونسون) في سمتها النمطية الكاريكاتيورية كذلك يذكرنا المشهد الذى يحاول فيه السيد (تاتل) غواية (مس برو) بمسرحية (ويتشرلى) زوجة من الريف .

ورغم هـذه الاقتباسـات أو الاستيحاءات الكثيـرة التى نلمحهـا فى المـادة الأوليـة للمسرحية ، الا أن كونجريف ينجح فى تشكيل هذه المادة لصياغة رؤ يته لحقيقة مجتمعه الذى يراه عالما أشبه بالمتاهه التى يضل الإنسان طريقه فيها وسط المظاهر الكاذبة ، والأوهام المضللة ، والأقنعة الجسدية والمعنوية ، حتى تختلط عليه الأمور ، ولا يستطيع أن يميز الحق من الباطل ، ويضيع منه منطق الأشياء ، فيستسلم للأحداث دون أن يدرى « كيف ، وأين ، ولماذا » ـ كما يقول (مستر تاتل) فى المسرحية .

ان (كونجريف) فى مسرحية الحب مقابل الحب لا يسعى بالدرجـة الأولى لنسج حبكة ممتعة أو سرد قصة واضحة ، ولكنه يحاول أن يقيم نسقا دراميا يعلق من خلاله على عالمه ليقول أن النفاق الأخلاقى والاجتماعى الذى يؤدى إلى انفصال المظهر عن المخبر يقود العالم حتما إلى الجنون . فما الجنون فى أحد تعريفاته إلا سيطرة الوهم المضلل والانفصال التام عن الواقع أو عن حقائق الاشياء . فمسرحيـة الحب مقابـل الحب تترجم حقيقـة الفوضى المعنوية ، واختلاط القيم والمعايير الأخلاقية إلى تجسيد مسرحى مرئى ، وتستخدم في ذلك حيلة مسرحية قديمة هى حيلة التنكر . فجميع أشخاص المسرحية باستثناء (بن) يعيشون فى حالة تنكر أو تقنع جسدى أو معنوى أو أخلاقى ، دائم أو مؤقت ، أو غير واعٍ . إن (مستر سامبون) والد البطل (فالانتاين) يتنكر لمعنى الأبوة الحقيقى ، مكتفيا منها باللقب ، بينما ترتدى (مسز فوسيت) قناع الزوجة الفاضلة بينما تسلك سلوكا منافيا لذلك . أما أختها (مسـز فريـل) فتسلك سلوك المرأة النزيهة ، المتحـررة البريئـة من المطامع ، بينما تسعى فى حقيقة الأمر بكل جهدها لاصطياد زوج ثرى كذلك يرتدى (مستر سكاندال) الذى يعنى اسمه « المتاجر بالفضائح » قناع الناصح الأمين والواعظ الأخلاقى ليخفى حقيقة استهانته بكل القيم والأخلاقيات ، وتحاول (مس برو) القادمة من مجتمع الريف إلى المدينة أن تتظاهر بانها سيدة مجتمع مجربة وهي في الحقيقة ريفية ساذجة . . وهلم جرا . وحتى بطلة المسرحية (أنجليكا) التى يسعى (فالانتاين) للزواج منها ، والتى يوحى اسمها بصفات ملائكية ، حتى (أنجليكا) لا تنجو من رذيلة التظاهر بـالامبالاة تجاه (فالانتاين) وتنجح فى ذلك إلى حد يهدد سعادتها إذ نجد حبيبها فى المشهـد الأول من

الفصل الثالث فى المسرحية يتشكك فى حقيقه حبها له يقول :

« لقد غدوت عاجزا عن التمييز بين سلوكك الظاهرى وحقيقة مشاعرك » .

ويجسد (كونجريف) دلالة هذا التقنع الأخلاقى المعنوى مسرحيا حين يجعل كل من (فالانتاين) و (مستر تاتل) و(مسز فريل)يتقنعون جسديا ، ثم يؤكد خطورة هذا التقنع المعنوى والجسدى فى نهاية المسرحية إذ يجعل التنكر الجسدى يوقع كل من (مستر تاتل) و (مسز فريل) فى زواج غير متكافىء ، ولم يرغب فيه أيها ولا يمكن أن ينتج عنه سوى الشقاء ، بينما يجعل التخلى عن جميع الأقنعة الجسدية والمعنوية ، والتحلى بالصدق والصراحة يقود إلى زواج يحمل كل فرص النجاح والسعادة بين (أنجليكا) و (فالانتاين) .

وإلى جانب حيلة التنكر يستخدم (كونجريف) وسائل مسرحية أخرى فى طرح فكرة الصراع بين المظهر والمخبر ، وتبيان أبعادها ودلالاتها النفسية والاجتماعية والأخلاقية . ففى الفصل الأول نجده يطرح الفكره من خلال علاقة التقابل والتضاد بين مستر (تاتل) الذى لا يعترف الا بالمظاهر و (مستر سكاندال) الذى يرفضها تماما مهما كان مصدرها أو نوعها ، ويعتبرها صورا تمثيلية تخفى وراءها جميع الشرور والآثام والرذائل ، (أنظر المشهد الثانى من الفصل الأول) . ويقول لنا (كونجريف) من خلال هذا التقابل الدرامى بين هاتين الشخصيتين أن تعريف الحقيقة فى ضوء المظاهر فقط يقود إلى الزيف ، كما أن إنكار المظاهر تماما باعتبارها مؤشرات للبواطن هو خطأ أيضا ، ونوع من التشويه . إن (مستر سكاندال) حين ينكر ارتباط المظهر بالمخبر يكون صورة شائهة متطرفة قبيحة زائفة للعالم . فهو لا يرى فى المحامى إلا وحشا « ذا رأسين ووجه واحد ومائه يد » وفى رجل الدين مسخا « ذا رأس واحد ووجهين » وفى الجندى مخلوق عقله فى معدته ، يشعر برأسه (المشهد الثانى ــ الفصل الأول) .

وفى الفصل الثانى يعمق (كونجريف) فكرة الصراع بين المظهر والمخبر ويجسدها تجسيدا فكاهيا من خلال فكرة التطهير . فالسيد (فورسايت) رجل متطير يتخذ من الظواهر العشوائية العابرة دليلا على الحقائق القاطعة أما زوجته فيجسد سلوكها الزيف والنفاق بعينه .

ولا يقتصر النفاق والتظاهر فى عالم المسرحية على علاقة الزوجة بزوجها بل يتخطاها ليهيمن على جميع العلاقات الإنسانية حتى علاقة الأب بابنه . فوالد بطل المسرحية لا يرى فى أبوته إلا الميراث المادى الذى أعطاه لابنه ، فهو حين يغضب عليه يطلب منه (فى الفصل الثانى ـ المشهد الأول) أن يخلع ملابسه الفخيمة التى أعطاها إياه ، وأن يخرج إلى العالم عاريا من كل شىء كما ولدته أمه وحينئذ سيفقد تماما حقيقته الإجتماعية ـ أى مكانته التى تعتمد اعتمادا كليا على الملابس والمظاهر . وينهى (كونجـريف) الفصل الثانى بمشهد شديد الفكاهة ، عميق المغزى والدلالة ، يشرح فيه السيد (تاتل) للفتاة الريفية الساذجة (مس برو) فنون التظاهر والنفاق والتقنع اللازمة لارتقاء السلم الاجتماعى ـ والفكاهة هنا تنبع أساسا من المفارقة بين مظهر المشهد ومخبره ، فالمشهد فى ظاهره يبدو كمشهد وعظ وإرشاد وتعليم ، بينما هو فى حقيقته مشهد إفساد وتضليل أخلاقى ، إذ يقلب (تاتل) كل القيم رأسا على عقب وتتضح من حديثه الهوة المرعبة التى تفصل القيم السلوكية فى المجتمع الارستقراطى الراقى عن القيم الأخلاقية .

ووسط هذه الفوضى الأخلاقيه العارمة يقدم لنا (كونجريف) شخصية سوية صادقة تأبى أن تلعب اللعبة الاجتماعية ، وتمثل للمتفرج محكا صادقا لقياس درجة صدق وزيف الشخصيات الأخرى . ان شخصية (بن) فى المسرحية تلعب هذا الدور بوضوح ، وينبهنا (كونجريف) إلى ذلك حين يجعله يقول (فى المشهد الأول من الفصل الثالث) موجها حديثه إلى (مس برو) :

« من الحماقة أن نكذب أو ندعى ، فإننا حين نقول شيئا بينما نعنى عكس ما نقول نكون كراكب قارب يجدف فى اتجاه بينما يولى وجهه شطر آخر . إننى شخصياً أومن بالصدق والصراحة ولا أرى أن التورية والإخفاء فى صالح أحد » .

ولكن (بن) يدرك أيضا أن المظاهر قد تخدعنا أحياناً ، فهو يقول لـ (مس برو) :

« ربما كنت خجولة ، والخجل قد يجعل بعض الفتيات يحجمن عن التصريح بحقيقة مشاعرهن . وإذا كان هـذا حالـك فالـزمى الصمت وسأفهم من صمتك أنك توافقين على الزواج منى » .

وبعد مشاهد (بن) يقفز بنا (كونجريف) فجأة فى هذا الفصل إلى مشـاهد الجنـون الفكاهية التى يمثلها (فالانتاين) . إن فالانتاين يلجأ إلى حيلة ادعاء الجنون حين ييأس تماماً

من التوصل إلى الحقيقة فى عالم العقلاء الذى تهيمن عليه المظاهر الكاذبة . وتجسد هذه المشاهد الكوميديه فكرة الخلط ، وسيادة الوهم ، وضياع الحقيقة . ويؤكد (كونجريف) دلالة ومغزى هذه المشاهد حين يجعل (فالانتاين) يصرخ فى جنونه المفتعل معلناً أنه «روح الحقيقة» ، وكأنه يقول لنا أنه حين يسيطر الوهم والتظاهر والنفاق على العالم ، ويصبح الكذب والادعاء شريعته ومنطقه ، علينا أن نبحث عن الحقيقة فى عالم الجنون ، فالمجنون هو الوحيد القادر على الانفصال عن هذا الواقع المختل والبحث عن الحقيقه خارجه .

إن الفصل الرابع — كما ذكرت من قبل — يصل بالصراع بين المظهر والمخبر ، والوهم والحقيقة إلى ذروته ، ويجسده فى استعاره الجنون التى تصور قمة الانفصال عن الواقع والاستغراق فى الأوهام والخيالات . وتسيطر استعارة الجنون على المسرحية بصورة ملحة بعد هذه المشاهد ، إذ نجد صفة الجنون تلصق بكل شخصيات المسرحية تقريباً بعد الفصل الرابع ، وكأن جنون (فالانتاين) المفتعل والذى يجسد رفضه لواقعه المضلل فضح وأظهر الجنون الحقيقى والخلل التام الذى يسود واقع الشخصيات وعالم المسرحية والذى يكمن فى انفصال هذا الواقع عن الحقيقة الأخلاقية والإنسانية واستبدالها بالزيف والتظاهر .

ورغم النهاية السعيدة نوعاً التى تنتهى بها المسرحية ، ورغم روح الفكاهة والهزل التى تسودها ، إلا أن الرؤ ية التى تطرحها تحمل فى نهاية الأمر رسالة قاتمة بالغة الجدية رغم غلافها الظاهرى البراق ، فهى تتنبأ لعالمها بالجنون إذا لم يتنبه إلى حقيقة واقعة الفاسد المضلل .

وفى مسرحية حال الدنيا يطرح (كونجريف) رؤ ية مماثله لواقعه الاجتماعى ولكن من خلال رقعة إنسانية تقلصت كثيراً عن سابقتها . إن مسرحية حال الدنيا تفتقر إلى التنوع الذى نجده فى كوميديا الحب مقابل الحب ولكنها تعوض ذلك عن طريق التركيز والتكثيف فى طرح فكرتها الأساسية وهى حيرة الإنسان وتخبطه إزاء انتفاء القيم الثابتة واتساع الشقة بين المظهر والمخبر وبين منطق المشاعر ومنطق المجتمع . فالمسرحية تصور مجموعة من العلاقات الإنسانية العاطفية العنيفة المتوتره التى تموج وتصطرع تحت سطح جامد براق لا ينم عما يعتمل فى اعماقه ، فى عالم صغير خانق تحكمه مجموعة من القيود السلوكية البالغة الصرامة رغم مظهره المتحرر . أما الموضوع الأساسى الذى يطرح (كونجريف) رؤ يته من خلاله فهو موضوع الزواج — أو — معنى أشمل — العلاقة العاطفية الدائمة بين رجل وامرأة . والمسرحية فى كليتها هى مجموعة من المشاهد المتتالية التى تقدم تنويعات على هذه

الفكرة الأساسية تكشف جوانبها المختلفة . فهناك علاقة البطل (ميرابل) بالبطلة (ميلامنت) وهى تمثل علاقة الحب الصادق المتكافىء ، وهناك علاقة السيد (فينؤول) بالسيدة (ماروود) وهى علاقة بين رجل متزوج وعشيقه ، ثم علاقة السيد (فينؤول) بزوجته وهى علاقة زوجية تعسه ، ثم علاقة زوجته بالبطل (ميرابل) وهى علاقة سيدة متزوجة بعشيق أعزب سابق غداً صديقاً عزيزاً . وإلى جانب هذه العلاقات الإيجابية بدرجات ونوعيات مختلفه هناك علاقات سلبية مثل علاقة الحب من طرف واحد بين السيدة (ماروود) والبطل (ميرابل) ، ثم علاقة السيد (ويلفول ويتوود) بالبطلة (ميلامنت) وهى علاقة صداقة حميمة أساسها مقاومة الضغوط الاجتماعية التى تصر على زواجهما . وأخيراً هناك علاقة «غرام العواجيز» التى تمثلها علاقة العجوز المتصابية السيدة (ويشفورت) بالسيد (رولاند) .

إن (كونجريف) يعرض هذه العلاقات الغرامية المختلفه ـ السلبى منها والإيجابى ـ وينشىء بينها علاقات تواز وتقابل وتضاد ـ وكأنه يبحث جاهداً وسط كومة مختلطة من القش عن معدن العلاقة العاطفية الصحيحة فى مجتمعه . ويؤدى الفحص الدرامى لهذه العلاقات المختلفة إلى كشفها وتفنيطها وتصنيفها وغربلتها بحيث يتكشف لنا زيف معظمها ، وعوامل الأنانية والطمع والاعتبارات المادية والاجتماعية التى تحكمها ـ ووسط متاهات العلاقات العاطفية المتشابكة المتعددة التى تطرحها المسرحية تبدو لنا علاقة (ميرابل) بـ (ميلامنت) وكأنها الحقيقة الوحيدة فى عالم مزيف يحكمه الوهم والتظاهر والخداع .

إن مسرحيات (كونجريف) ـ وخاصة مسرحيتى الحب مقابل الحب وحال الدنيا ـ تثبت لنا أن أية تقاليد مسرحية مهما كانت تافهة أو بالية يمكن أن تتحول فى أيدى فنان مبدع خلاق إلى شىء جديد وثرى ـ أى " Into something rich and strange" فى كلمات شكسبير (مسرحية العاصفة ـ الفصل الأول المشهد الثانى ـ البيت ٤٠٤) . ولأن (كونجريف) كان كاتباً مبدعاً تحولت كوميديا السلوك فى يديه إلى وسيلة فعاله لطرح رؤية فنيه إنسانية عميقة المغزى والدلالة لوجدان مجتمع مشتت ، قلق ، فقد اليقين ، وضل فى متاهات الوهم والانحلال .

إن الكوميديتين اللتين تعرضنا لهما تطرحان فى نهاية الأمر موقفاً انسانياً جوهره الوحدة والتشكك والمعاناة من الإحساس بالتخبط والضياع فى عالم انتفت منه القيم والقوانين

المنظمة ، بل والبصيرة . وفى كلتا المسرحيتين يحاول (كونجزيف) من خلال أبطاله أن يبحث عن قيمة حقيقية يرتكن إليها الإنسان مهما كانت بسيطه ــ قيمة تعطى الانسان شيئاً من اليقين ــ مهما كان ضئيلاً .

- ٤ -

كوميـديا الأخــلاق والعــواطف
(Sentimental Comedy)

فى عام ١٦٩٨ نشر أحد رجال الدين ويدعى جيريمى كوليار كتيباً صغيراً بعنوان نظرة موجزة إلى مباذل المسرح الإنجليزى[1] شن فيه هجوماً ضارياً مكثفاً على دراما عصر عودة الملكية ، وخاصة الكوميديا التى نعتها بالبذاءة والإنحلال وأسهب فى وصف تأثيرها الضار والمدمر على الأخلاق العامة لتركيزها بصورة كاملة على الاحتفال بالخيانة الزوجية والمغامرات الجنسية وتصويرها هذه المغامرات تصويراً فكهاً جذاباً باعتبارها وسيلة مشروعة لقتل الفراغ بين أبناء الطبقة الأرستقراطية وإختباراً للقدرة الجنسية والفطنة الاجتماعية فى آن واحد .

وكان هذا الكتيب بمثابة الحلقة الأخيرة فى سلسلة من الحملات الانتقادية العنيفة التى شنها رجال الدين على المسرح الانجليزى منذ عام ١٦٦٠ ـ أى منذ عودة الملك تشارلز الثانى إلى العرش بعد فشل الثورة الجمهورية ، وإعادة إفتتاح المسارح ، وظهور هذا النوع الجديد من الكوميديا الواقعية المعروفة باسم كوميديا عودة الملكية (Restoration Comedy) أو كوميديا السلوك (Comedy of Manners) . ولكن هذه الحملات الدينية رغم ضراوتها واستمرارها دون هوادة لم تكن وحدها لتحدث الأثر المطلوب ، ولا يجب لذلك أن نبالغ فى تصور فاعليتها . فقد تعرض المسرح الانجليزى من قبل ، إبان العصر الإليزابيثى ، لحملات هجومية مماثلة من قبل رجال الدين ومن المتطهرين (Puritans) الذين وصفوه بأنه بيت الشيطان وبؤرة الفسق والفساد دون أن يفت ذلك فى عضده ، ولم يحدث أبداً أن أغلق مسرحٌ أو ذهب كاتب إلى السجن بسبب رجل دين . . بل ربما كان

الأثر الوحيد الذى أحدثته هذه الحملات الانتقادية هو إزدياد جرعة السخرية اللاذعة على المسرح من المتطهرين كما نرى فى شخصية (مالفوليو) فى مسرحية الليلة الثانية عشرة لشكسبير مثلاً أو فى شخصية الواعظ فى مسرحية سوق بارثولوميو لمعاصره بن جونسون .

لقد استمر المسرح فى نشاطه فى عصر الملكة اليزابيث رغم هجوم رجال الدين لأن الملكة كانت تؤازره وتنفر فى قرارة نفسها من المتطهرين ومن التزمت الدينى عموماً . ولنفس السبب استمر المسرح رغم هجوم رجال الدين فى عصر الملك تشارلز الثانى إذ كان الملك وبلاطه والطبقة الأرستقراطية المؤازرة له والمحيطة به هم جمهور هذا المسرح والمتحكمين فى مساره ولم يكن هؤلاء ليولوا رجال الدين إهتمامهم .

لقد كان رجل الدين فى العصر الأليزابيثى وفى عصر عودة الملكية يمثل أخلاقيات ومبادىء الطبقات البعيدة عن المسرح آنذاك التى لم تشكل عاملاً داخلياً مؤثراً فى الحركة المسرحية إذ لم تكن جزءاً من جمهوره أو كتابه أو ممثليه . لذلك ظل هجوم رجال الدين على المسرح هامشياً وخارجياً ، ولم يصبح عاملاً يحمل فاعلية التغيير إلا بعد أن بدأت الحركة المسرحية نفسها تتغير من الداخل . ففى عام ١٦٦٩ أخذ الكاتب المسرحى المرموق (توماس شادويل) (١٦٤٢ - ١٦٩٢) ـ الذى خلف (جون درايدن) أميراً للشعراء بأمر البلاط ـ شرع هذا الكاتب فى شن حملات هجومية ضارية على أخلاقيات المسرح الإنجليزى ، وفى كتابة نوع جديد من الكوميديات الأخلاقية . وعندئذ فقط بدأ الهجوم الدينى على مباذل كوميديا السلوك القديمة يجد صدى لدى الكتاب وبعض فئات الجمهور ، فكتب (كولى سيبر) (Colley Cibber) عام ١٦٩٦ المسرحية التى يعتبرها النقاد أول كوميديا اتضحت فيها معالم هذا الشكل بحق وهى مسرحية حيلة الحب الأخيرة أو موضة الحمق (Love's Last Shift or The Fool in Fashion) وفى هذه المسرحية يصور (سيبر) زوجاً فاسداً عربياً ـ لا يكاد يختلف عن بطل كوميديا السلوك فى شىء طوال المسرحية وحتى فصلها الأخير ـ يقلع فجأة عن سلوكه المشين ، وتطفو طبيعته الخيرة الكامنة (التى لم نر منها شيئاً طوال المسرحية أو نلمح ما يدل على وجودها) إلى السطح ، ويندم ويتوب حين يدرك صبر وسماحة وكرم زوجته التى يكتشف أنها حين وجدته نائماً فى أحضان خادمتها لم تغضب وبدلاً من أن تثور وتوقظه سحبت فوقه الغطاء حتى لا يصاب بالبرد . والفكرة التى يطرحها (سيبر) من خلال هذا الموقف الذى لا يمكن تصديقه بتاتاً داخل المسرحية ناهيك عن خارجها هى فكرة إمكانية تقويم أى إعوجاج أو فساد أخلاقى عن طريق إيقاظ الفضيلة

الفطرية الكامنة فى النفس البشرية . ورغم وجاهة هذه الفكرة من الناحية الأخلاقية فى إطار الرؤ ية الرومانسية للإنسان ، إلا أن الطرح الدرامى لها فى مسرحية (ستيل) يفتقر تماماً إلى الإقناع الفنى ، فهو يشغل الشطر الأعظم من مسرحيته بتصوير مغامرات الزوج الجنسية وإنعدام ضميره ، ثم يقدمه لنا فجأة نادماً تائباً بعد حادثة غريبة تبدو فيها زوجته ملاكاً لا بشراً .

ولم تكن آراء الكاتب المسرحى (شادويل) وكتاباته ، ومسرحيات (كولى سيبر) ، ثم (ريتشارد ستيل) وغيره ممن حذوا حذو (سيبر) هى العامل الوحيد الذى بدأ فى تغيير مسار الكوميديا الإنجليزية من الداخل . لقد كان (شادويل) جزءاً من حركة رد فعل واسعة ضد الإنحلال الأخلاقى الذى استشرى فى دراما عصر عودة الملكية . وكانت سيدات المجتمع الراقى قد تزعمن هذه الحركة ، وكن بطبيعة الحال يمثلن نصف جمهور المسرح آنذاك ، وعنصراً قوياً مؤثراً فى تحديد نجاح أو فشل أية مسرحية . فرغم الإزدياد المضطرد فى نسبة إرتياد الطبقة المتوسطة للمسرح فى تلك الفترة ، إلا أن الطبقة الأرستقراطية — كما يقول (الاردايس نيكول) — : «ظلت مهيمنة على الجو المسرحى»[٢] وكانت نساء هذه الطبقة أكثر هيمنة على المسرح من رجالها كما يؤكد (جون هارينجتون سميث) فى دراسة بعنوان : «شادويل وسيدات الطبقة الراقية وتغير الكوميديا»[٣] .

ولكن ، ما الذى أدى إلى هذا التغير فى نظرة سيدات الطبقة الأرستقراطية إلى المسرح ؟ هل كان لإنقسام أبناء هذه الطبقة فى ذلك الوقت إلى محافظين (Tories) وأحرار (Whigs)[٤] دلالة ما فى النظرة الأخلاقية الجديدة إلى الكوميديا ؟ يؤكد لنا (جيمس لوفتيس) فى كتابه **سياسة الدراما فى إنجلترا فى العصر الأوغسطى** — وخاصة فى الفصل المعنون «الخيط السياسى فى الدراما الأوغسطية» — أن السياسة لم تلعب دوراً كبيراً فى المسرح فى هذه الفترة وأن المسرح لم يتعرض لأية صراعات سياسية حقيقية بصورة واضحة أو مستترة . ويعزو ذلك إلى أن جمهور ذلك المسرح رغم إنقسامه الشكلى إلى محافظين وأحرار كان يمثل فى حقيقة الأمر طبقة واحدة لها مصالح مشتركة ولم يكن هذا الإنقسام الشكلى يمثل صراعاً حقيقياً فى مجال النظرية السياسية بل كان صراعاً على السلطة بين أبناء الطبقة الواحدة . وكانت هذه الطبقة هى المترددة على المسرح الذى كان يصور ويحاكى قيمها وسلوكياتها فى إنعزال عن باقى أفراد الشعب — إنعزال لا يكسر جموده إلا السخرية فى بعض الأحيان من الطبقة المتوسطة التى تحاول أن تحاكى سلوكيات وطريقة حياة الطبقة

الراقية . ويمضى (جيمس لوفتيس) ليؤكد أنه «رغم وجود عدد من رجال المسرح الذين شاركوا فى الحياة السياسية بحكم إنتمائهم إلى طبقة اللوردات أو قربهم من البلاط إلا أن المسرح فشل فى أن يعبر عن صراع فلسفات الحكم وانشغل إما بالهجوم على بعض الشخصيات العامة والحزب المعارض من ناحية كما نرى فى مسرحية أوبرا الشحاذ لجون جاى على سبيل المثال وإما بالدعاية البلاغية لنظرية سياسية بعينها»[٥] .

ولكن حتى وإن لم يكن للإنقسامات السياسية بين أبناء هذه الطبقة إلى أحرار ومحافظين أثر يذكر فى تغيير مسار الكوميديا فى تلك الفترة كما يقول (جيمس لوفتيس) إلا أن هذا لا يعنى أن السياسة بأحد المعانى ، وبالتحديد بمعنى تغير الطاقم الحاكم لم تلعب دوراً فى المسرح . لقد كان المسرح فى عصر تشارلز الثانى تحت هيمنة الملك وبلاطه والطبقة الأرستقراطية ، وبعد موت تشارلز ، وعزل أخيه عن العرش عام ١٦٦٨ ، واستدعاء البرلمان للأميرة مارى وزوجها وليام (Mary and William of Orange) باعتبارها الوريثة الشرعية لعرش إنجلترا وتوليها الحكم ــ بعد هذه الأحداث استمر المسرح أيضاً تحت هيمنة البلاط والطبقة المرتبطة به . وحيث أن بلاط وليام ومارى كان يختلف إختلافاً كبيراً فى أخلاقياته وسلوكياته عن بلاط تشارلز الثانى انعكس هذا الإختلاف بدوره على الطبقة الأرستقراطية التى كانت تشكل الغالبية العظمى من جمهور المسرح وأثر بالتالى ، وبصورة منطقية ، على المسرح نفسه . لقد كان المسرح يحاكى حياة هذه الطبقة وقيمها . . وعندما تغيرت هذه القيم كان عليه أن يتغير حتى لا يفقد جمهوره . أضف إلى ذلك أن المناخ الفكرى الذى واكب ظهور كوميديا عودة الملكية ، والذى تشكل وتكون فى ظل فلسفة (جون هوبز) التشاؤمية ، كان قد بدأ فى الإنحسار ليفسح المكان لمناخ فكرى مخالف تأثر بأفكار وآراء الفلاسفة والمفكرين الرومانسيين مثل (جان جاك روسو) و (لورد شافتسبرى) وغيرهم . لقد انكرت فلسفة (هوبز) المبادىء الأخلاقية بإعتبارها قيماً متأصلة فى النفس البشرية ، وصورتها كأداة مكتسبة للسيطرة على الآخرين وقمعهم ، وكوسيلة مريحة لتبرير الضعف تبريراً مقبولاً ، وجعلت من الشهوة للسيطرة والخوف المحركين الأساسيين للحركة الاجتماعية[٦] . وفى ظل هذه الأفكار المهيمنة كان من الطبيعى أن تنشأ كوميديا عصر عودة الملكية التى جعلت من القدرة على السيطرة على الآخرين وإشباع الشهوات دون رادع المثل السلوكى الأعلى ، ومن إرضاء الذات على حساب الآخرين القيمة الوحيدة . كذلك كان من المنطقى بعد غروب فلسفة (جون هوبز) وبزوغ المناخ الفكرى الرومانسى أن ينشأ نوع

من الكوميديا تبطنه الفكرة الفلسفية القائلة بخيرية الإنسان المتأصلة وبأنه جبل على حب الفضيلة وأنه لابد عائد إليها مهما أرتكب من شرور وآثام (مهما خالف الواقع هذه الفكرة) . وهكذا ظهرت إلى الوجود وتحت وطأة هذه الظروف مجتمعة الكوميديا التى جرى العرف النقدى على تسميتها بكوميديا الأخلاق أو (Sentimental Comedy) .

ورغم أن كلمة Sentimental كصفة قد أصبحت فى إستخدامها الحديث تصف العواطف وخاصة العواطف المفتعلة أو المبالغة إلا أن كلمة (Sentiment)(٧) كإسم كانت آنذاك ومازالت حتى الآن تستخدم أيضاً بمعنى شعور أو رأى أو فكرة (كأن نقول مثلاً : This is a worthy sentiment لنعبر عن استحساننا لشعور طيب أخلاقى ـ أى خير أو غيرى ـ تم التعبير عنه) . وفى معظم المسرحيات التى ندرجها تحت عنوان كوميديا الأخلاق (وكما يمكن للقارىء أن يستدل من إستخدام شر يدان الساخر للكلمة مثلاً فى مسرحية مدرسة الفضائح إذا تعذر عليه الحصول على هذه المسرحيات المنبوذة نقدياً وجماهيرياً بحيث لا نجدها إلا فى المكتبات المتخصصة) ـ فى كوميديات الأخلاق يجد القارىء أن كلمة Sentiments تستخدم لتعنى المبادىء والمشاعر الأخلاقية السامية والفضائل التى تنبع بصورة طبيعية فى النفس الإنسانية التى فطرت على الفضيلة والخير والتى يتم التعبير عنها تعبيراً منطوقاً يقترب فى أحيان كثيرة من شكل المواعظ ـ أى أن الكلمة كانت تربط المبادىء الأخلاقية بالقلب والفطرة بدلاً من العقل والتفكير بحيث أصبحت المشاعر الخيرة فى حد ذاتها ـ والمنطوق منها خاصة بطبيعة الحال ـ أعلى قيمة من العقل والتفكير والذكاء ، بل والسلوك أيضاً ، لقد كانت كوميديا عودة الملكية تعلى من قيمة الفعل والسلوك الذكى وتسخر من المشاعر ، ولكن فى كوميديا الأخلاق أصبح أن «تشعر وتعبر» أفضل من أن «تفكر وتفعل» .

ويؤكد (جوزيف وود كراتش) فى كتابه **الكوميديا والضمير بعد عصر عودة الملكية** عنصر الزيف الذى طبع التوجه الأخلاقى ـ العاطفى لكوميديا الأخلاق حين يعرف الستمنتاليه (Sentimentalism) بأنها « العواطف السطحية السهلة التى لا تستند إلى تبرير منطقى »(٨) .

وبلغ هذا التيار أوجه بالطبع فى أواخر القرن فى الحركة الرومانسية الإنجليزية التى لفظت حضارة عصر التنوير العقلانية بدرجات مختلفة واعتنقت فلسفة العودة إلى الطبيعة وإلى منابع الخير فى الفطرة الإنسانية . بل لقد بالغ أبو الرومانسية فى الشعر الإنجليزى ـ

وليام وردسورث ــ فى الاحتفال بالفطرة إلى درجة الاحتفال بالبلهاء فى قصيدته الشهيرة الأبلة The Idiot Boy .

وكان من الطبيعى أن يولد هذا الاعلاء المبالغ فيه للمشاعر على حساب العقل والسلوك رد فعل معاكس لدى بعض الكتاب الذين حاولوا استخدام سلاح السخرية اللاذعة لكشف سطحية وخطورة هذا التقسيم التعسفى لنفس الإنسان إلى قلب وعقل ــ كما فعلت (جين أوستن) خاصة فى روايتها المسماه **الإقناع** أو Persuation ولتعرية حقيقة النفاق الأخلاقى المتستر خلف تيار التشدق بالمبادىء الأخلاقية والتغنى بالمشاعر السامية كما فعل (شريدان) فى مسرحيته **مدرسة الفضائح** . بل لقد بالغ هؤلاء فى نقدهم وسخريتهم من هذا التيار إلى درجة أن أصبح التشدق بالمشاعر الأخلاقية أو الـ Sentiments فى أعمالهم حكراً على ، بل وعلامة مميزة للشخصيات الشريرة . وربما نتيجة لهذه السخرية اكتسبت كلمة Sentimental تدريجياً ظلالاً جديدة من المعنى توحى بالإفتعال والمبالغة السقيمة الممجوجة فى العواطف والإنفعال الجسدى .

وقبل أن ننتقل إلى توصيف كوميديا الأخلاق يحسن بنا أن نوجز أسباب أو ظروف نشأتها كما ذكرناها من قبل ، ونجملها فيما يلى :

١ – إختلاف القيم والسلوكيات فى بلاط وليام ومارى عنها فى بلاط تشارلز الثانى وما تبع ذلك من تغير فى سلوكيات الطبقة الأرستقراطية .

٢ – إحتجاج سيدات الطبقة الراقية التى كانت تمثل الغالبية العظمى من رواد المسرح على إباحية كوميديا عصر عودة الملكية وتأثيرهن المتزايد فى تحديد نجاح أو فشل أية مسرحية .

٣ – هجوم الكاتب المسرحى شادويل على مباذل كوميديا عودة الملكية ومحاولاته فى صياغة كوميديا أخلاقية جديدة منذ عام ١٦٨٨ وتشجيع سيدات الطبقة الراقية له مما شجع الكتاب المسرحيين على أن يحذوا حذوه .

٤ – تغير المناخ الفكرى نتيجة الثورة التدريجية على العقلانية ولتغير النظرة الفلسفية إلى الإنسان نتيجة لإضمحلال فلسفة (هوبز) وذيوع أفكار (روسو) الرومانسية عن خيرية الطبيعة البشرية وتأصل الفضيلة فى الفطرة .

٥ - إزدياد الهجوم على المسرح من قبل رجال الدين بتشجيع من سيدات الطبقة الراقية حتى وصل ذروته عام ١٦٩٨ فى كتاب (جيريمى كوليار) نظرة موجزة إلى مباذل المسرح الإنجليزى .

الملامح الفكرية والفنية لكوميديا الأخلاق :

فى دراسة بعنوان «بدايات ودلالات كوميديا الأخلاق» يقول (فردريك ت . وود) إن البدايات الحقيقية للنوع الفنى المعروف بكوميديا الأخلاق ترجع إلى المسرحيات الأخلاقية (Moralities) فى العصور الوسطى وحجته فى هذا أنها مثلها مثل المسرحيات الأخلاقية القديمة تركز على المشاكل الأخلاقية وتؤمن بخيرية الإنسان وقدرته على تحقيق خلاصه الدينى ، وتعتمد على شخصية محورية تتعرض للغواية ثم تتوب(٩) .

ورغم أن (وود) يصيب فى توصيف الشخصية المحورية فى كوميديا الأخلاق ، والتى تمثل ملمحاً أساسياً من ملامحها ، ورغم وجاهة حجته فى ربطها بمسرحيات الأخلاق الدينية فى العصور الوسطى ، إلا أنه يتجاهل عاملاً هاماً يميز مسرحيات الأخلاق القديمة عن كوميديا الأخلاق فى القرن الثامن عشر ألا وهو ما يمكن أن نسميه بالطرح الرمزى العالمى للتجربة . لقد كانت المسرحيات الأخلاقية القديمة تطرح الشخصية المحورية (Every-man) أو الرجل العادى بإعتبارها رمزاً للإنسان فى كل زمان ومكان وبالتالى كانت تطرح تجربة الغواية والخطأ والتوبة طرحاً رمزياً يبتعد كل البعد عن الواقعية فى الزمان أو المكان بعيداً عن تقاليد أو قيود أو ضغوط أى مجتمع بعينه وخارج تحديات أية لحظة تاريخية بعينها . ولكن تجربة الغواية والخطأ والتوبة فى كوميديا الأخلاق التى نشأت فى ظل الطبقة الأرستقراطية وكانت تحاكى وتعكس حياتها كانت تتم فى إطار واقعى محدد فى لحظة تاريخية محددة لطبقة إجتماعية ضيقة بعينها بكل أعرافها وتقاليدها وسلوكياتها الموروثة مما جعل التعميم الرمزى للتجربة المطروحة شيئاً صعباً أن لم يكن مستحيلاً . إن القارىء حتى فى عصرنا المتسامح هذا يجد من الصعب عليه أن يتوحد رمزياً ويتعاطف مع شخصية محورية ـ رجلاً كان أم إمرأة ـ لا عمل لها ولا هدف ولا هم إلا مطاردة الجنس الآخر بهدف المتعة فى سلسلة من المغامرات الجنسية التافهة التى تنتهى عادة بأن تتوب الشخصية المحورية ، وترجع عن هذه الأخطاء الجنسية ، وتلتزم بمبدأ الإخلاص للزوج أو الزوجة . لقد ضيقت هذه الكوميديا مفهوم الأخلاق والغواية والتوبة إلى أبعد حد . فقد كانت

الغواية فى مسرحيات الأخلاق لا تقتصر على الغواية الجنسية فحسب بل كانت تمتد إلى شهوة المال والقوة بل والخلود ، وإلى رذائل الحسد والحقد والغيره وغيرها من العواطف الإنسانية المتكررة ، وكانت تختار بطلها إنساناً عادياً يرمز إليه باسم (Everyman) أى «كل رجل» أو «أى رجل» . ولكن كوميديا الأخلاق ارتبطت بجمهورها الأرستقراطى بسبب إتجاهها الواقعى الصرف فحددت إطار دلالتها تحديداً جذرياً واختارت بطلها من الصفوة المتميزة إقتصادياً والتى بالتالى لا تخضع لضغوط ومغريات وآلام الفرد العادى ، وقصرت فكرة الغواية على موضوع مفضل لدى هذه الطبقة المرفهة وهو موضوع الجنس فاقتربت بهذا إقتراباً شديداً فى باطنها من كوميديا السلوك فى عصر عودة الملكية التى ثارت عليها فى ظاهرها ، وابتعدت بنفس القدر عن مسرحيات الأخلاق الرمزية فى العصور الوسطى .

إن القارىء لكوميديا الأخلاق يجد من الصعب عليه أن يفرق بين هذه المسرحيات وبين كوميديات السلوك فى عصر عودة الملكية حتى يصل إلى الفصل الأخير الذى عادة ما يصدمه بعشوائيته وافتعاله حين يركع البطل على ركبتيه دون تبرير منطقى أو فنى من داخل العمل ليطلب الصفح والغفران من ربيبه أو شريكة حياته أو المجتمع وينالها بكل بساطة ؟ بل إن القارىء قد يجد البطل الفاسد فى كوميديات عودة الملكية أكثر إقناعاً من الناحية الفنية وتوافقاً من منطق الأحداث من خليفته الذى يتوب فى نهاية الأمر فى كوميديا الأخلاق التى لا تكاد تختلف عن سابقتها سوى فى نهايتها . وقد لا يملك القارىء لكلا النوعين من الكوميديا بعد أن يرصد تشابهها الشديد فى الشخصيات والحبكة والتفاصيل الفرعية واختلافهما الطفيف فى النهاية سوى أن يخلص إلى أن كتاب كوميديا الأخلاق قد انتهوا فى مسرحياتهم إلى حل وسط يرضى سيدات الطبقة الأرستقراطية الثائرات على كوميديا عصر عودة الملكية ورجال هذه الطبقة المتحمسين لها فعمدوا إلى محاكاة كوميديا المغامرات الجنسية الناجحة فى النصف الأول من مسرحياتهم لإرضاء الرجال ، ثم حاولوا إرضاء النساء الثائرات فى النصف الثانى من مسرحياتهم عن طريق فرض الندم والتوبة على البطل دون عقاب يذكر فى ضوء الفكرة الرومانسية القائلة بأن الفضيلة الفطرية فى الإنسان لا يمسها الفعل أو السلوك ، وبأن أفحش الأفعال يمكن أن تمحوها الكلمات التائبة دون معاناة حقيقية .

إن الشكل الفنى المميز لكوميديا الأخلاق يتأرجح دائماً دون إستقرار بين كوميديا السلوك الواقعية ، والميلودرامات المثيرة ذات النهاية السعيدة التى تلتها ، دون أن ينتمى

تماماً لأى منها ، ودون أن ينجح فى تحقيق وحدة فنية عضوية ترتكز إلى وحدة شعورية مقنعة ورؤ ية فكرية متسقة ــ وربما كان السبب فى هذا أن كتاب هذا النوع من الكوميديا تمسكوا بالتركيبة الفنية القديمة لكوميديا السلوك الواقعية مع رفضهم الجزئى للخلفية الفكرية التى ساهمت فى تشكيل هذه التركيبة ، ثم فرضوا عليها بصورة ميكانيكية عنصراً خارجياً ، غريباً عليها ، لا ينتمى إلى منطقها الداخلى الفكرى والفنى ، وهو العنصر الأخلاقى المستقى من الفكر الرومانسى .

ويعكس هذا الإنقسام الداخلى بين الشكل والمضمون ، أو بين الفكر والفن ، فى التركيبة الفنية الميكانيكية لكوميديا الأخلاق بدوره إنقساماً فكرياً داخلياً فى وعى كتاب هذه الفترة ، وربما جمهورها أيضاً . إن كوميديا الأخلاق فى مجموعها تعبر عن عجز كتاب المسرح فى تلك الفترة عن إبداع أو إكتشاف أنماط جمالية تواكب التغيرات الفكرية والثقافية العميقة فى عصرهم ، وهى تعكس فى شكلها الفنى التخبط بل والنفاق الفكرى الذى عانت منه إنجلترا فى فترة الإنتقال من عقلانية عصر التنوير إلى قيم الحركة الرومانسية والمحاولات اليائسة للتوفيق بين قيم العصرين . أى أن الفشل الفنى لكوميديا الأخلاق يحمل دلالة تاريخية هامة . ومن سوء حظ إنجلترا فى هذه الفترة أن الله لم يقيض لها كاتباً مسرحياً موهوباً يتحلى بالشجاعة والصدق فى فكرة وفنه بحيث يستطيع أن يواجه حقيقة التخبط الفكرى ويعترف بها ويستوحيها ليبلور وعى أمته فى هذه الفترة التاريخية فى فن مسرحى عظيم . لقد اختار كتاب هذه الفترة أن يتجاهلوا هذا الإنقسام الفكرى والنفسى الذى أسماه (ت . س . إليوت) بإنفصام الحساسية " dissociation of sensibility "(١٠) (وكان يقصد به تفتيت الإنسان إلى عناصر منفصلة ــ عقل وقلب وسلوك ــ بعد أن كانت هذه العناصر تمثل وحدة عضوية مترابطة فى الشخصية والخيال الفنى ــ ذلك الإنفصام الذى أفرز عدم الوعى به ومواجهته أسوأ درجات النفاق الاجتماعى والنفسى والأخلاقى والفنى فى القرن التاسع عشر فكان المجتمع فى ظاهره خيراً أخلاقياً لدرجة التزمت وكان فى باطنه يعج بالمظالم والشرور وبيوت الدعارة التى يسجل التاريخ الإنجليزى أعلى معدلاتها فى تلك الفترة ، وكان الفن المسرحى فى ظاهره أخلاقياً جاداً وفى حقيقته مجموعة من الميلودرامات والهزليات المزيفة والمغيبة للوعى .

لقد كانت كوميديا الأخلاق فى ظاهرها رومانسية النزعة ، واقعية المضمون والإطار ،

ولكنها فى حقيقة الأمر لم تكن هذا أو ذاك ، فقد زيفت الرومانسية والواقعية لمصلحة جمهورها الأرستقراطى ففقدت أمانتها الفنية والفكرية .

أما النزعة الرومانسية فقد زيفها تمسك الكتاب بالإطار الواقعى الأرستقراطى لكوميديا السلوك بمضمونها الفكرى المخالف وذلك لأن هذا الإطار الواقعى كان يصور حياة وإهتمامات الجمهور الأرستقراطى الذى يود أن يرى نفسه على خشبة المسرح . وفى هذه الرقعة الواقعية الضيقة من التجربة الإنسانية اختنقت وزيفت النزعة الرومانسية التى تؤمن بالفطرة وحقوق الفرد وبالكرامة الإنسانية حتى فى مرحلة البداثية وبالعودة إلى الطبيعة حيث البشر جميعاً سواسية .

لقد أخذ كتاب كوميديا الأخلاق من النزعة الرومانسية قشورها السطحية وزينوا بها التركيبة الواقعية القديمة لكوميديا السلوك . ولكن هذه القشور الرومانسية ساهمت بدورها فى تزييف الإطار والمضمون الواقعى لكوميديا الأخلاق .

إن الواقعية فى المسرح وجدت منذ العصر الإليزابيثى وكان الكاتب الواقعى يحاكى الواقع أما لينيره ويكشف عن جوانبه الخفية دون دعوة مباشرة للإصلاح (كما نجد فى كوميديا المدينة) وأما ليفضح مثالبة وجوانب الضعف والخلل فيه مضمناً محاكاته دعوة نقدية غير مباشرة بضرورة الإصلاح (كما نجد فى الكوميديا النقدية التى كتبها بن جونسون) . وفى عصر عودة الملكية كان الكاتب الواقعى فى كوميديا السلوك يحاكى واقعه المحدود ـــ واقع حياة الطبقة الأرستقراطية ـــ ليحتفل به ويمجده ضارباً عرض الحائط بكل القيم الموروثة . وكانت محاكاته الواقعية ـــ فى حدودها الضيقة ـــ تتحلى بالأمانة لأنه لم يحاول أن يضفى على هذا الواقع تبريرات أخلاقية مزيفة أو أن يسمى مفرداته بغير مسمياتها .

أما كوميديا الأخلاق فلم تكن تحاكى الواقع لتحتفل به أو لتنتقده أو لتنيره . . بل كانت تحاكيه لتزيفه . . أى لتفرض عليه تفسيراً رومانسياً خارجياً لا ينبع من داخله ولا يتفق مع منطقه أو ديناميانه ـــ تفسيراً يرضى جمهورها الأرستقراطى ويقنعه بأنه ليس فى الإمكان أبدع مما كان وبأنه ليس هناك ضرورة ملحة لأن يغير هذا الجمهور من طريقة حياته فى شىء أو يفحص قيمة ويعيد حساباته ليحقق المثل الأعلى الذى ينشده . لقد حاولت كوميديا الأخلاق عن طريق الواقعية أن تقنع جمهورها أن المثل الأعلى الذى ينشده قد تحقق بالفعل وذلك عن طريق تصوير الواقع تصويراً مثالياً يناقى الحقيقة ـــ أى عن طريق تصوير الواقع لا كما هو ولكن كما ينبغى أن يكون .

لقد استخدمت كوميديا الأخلاق النزعة الرومانسية فى الفكر لتزيف الواقع كما استخدمت الواقعية فى الفن لتزيف النزعة الرومانسية ففشلت فكرياً وفنياً ــ بل وأخلاقياً أيضاً ــ فالأخلاق لا تحيا فى ظل التزييف الفكرى والفنى . إن هذه الكوميديا نافقت جمهورها فنياً حين قدمت له كوميديا السلوك التى تعود عليها بعد أن زيفت دلالتها الفكرية والأخلاقية ، ثم نافقته أخلاقياً حين صورت له واقعه تصويراً مثالياً خيالياً فى ثقة بالغة لا تتشكك أو تتردد ــ كثقة الجهلاء . وكان أن نتج عن كل هذا الزيف والتعامى والتبسيط الساذج المخل للتجربة الإنسانية أن تولدت من هذا النوع الفنى المسمى بكوميديا الأخلاق كل الميلودرامات الساذجة فى القرن التالى التى رفضت أن تواجه حقيقة واقعها الإجتماعى القبيح وهربت إلى عالم التبريرات والحلول الأخلاقية الخيالية لتتجنب مسئولية المواجهة والتغيير ولتستريح وتريح .

- ٥ -

شريدان وجولد سميث والثورة على كوميديا الأخلاق والعواطف

رغم أن انجلترا قد شهدت فى القرن الثامن عشر عدداً هائلاً من الكوميديات التى عرضت بنجاح كبير على مسارحها المختلفة ـ خاصة مسرحيها الرئيسيين (كوفنت جاردن) و (دروری لین) ـ إلا أن الغالبية العظمى من هذه الأعمال قد سقطت من ذاكرة التاريخ المسرحى وطواها النسيان حتى أن هذا القرن يبدو لنا قاحلاً شديد الجدب فى مجال الإبداع الدرامى . ولم يحتفظ التاريخ من هذا القرن إلا بعملين كوميديين فقط هما مسرحية مدرسة الفضائح (The School for Scandal) (لريتشارد برنسلى شريدان) ومسرحية تتمسكن حتى تتمكن (She Stoops to Conquer)* (لأوليفر جولد سميث) ، فهاتان المسرحيتان مازالتا حتى الآن تعرضان بين الحين والآخر بنجاح كبير على مسارح انجلترا وبلاد أخرى .

ورغم تميز هاتين المسرحيتين الواضح عن كل نتاج عصرهما الكوميدى إلا أن طبيعة هذا التميز ودرجته قد أثارتا جدلاً نقدياً عنيفاً تركز فى النقاط التالية :

١ - درجة تحرر هذين العملين من الرؤية الفكرية والتقاليد الفنية التى أفرزت كوميديا الأخلاق والعواطف خاصة وأن كل من شريدان وجولد سميث قد ثارا ثورة واعية

* ترجمت فى سلسلة من المسرح العالمى التى تصدر عن وزارة الإعلام بالكويت بعنوان تواضعت حتى ظفرت ـ رقم ١٥ .

على تيار كوميديا الأخلاق الذى سيطر على المسرح الانجليزى آنذاك وهاجماه بشده ، وسعيا عن وعى لتحرير الكوميديا من النبرة الوعظية السطحية المباشرة والمواقف المؤثرة المفتعلة كما تشهد بذلك خطاباتهما وكتاباتهما النقدية المتفرقة وخاصة المقدمات التى كتباها لمسرحياتهما[1] .

٢ - درجة اقتراب هذين العملين من شكل وتقاليد كوميديا السلوك فى عصر عودة الملكية من ناحية أو كوميديا العصر الإليزابيثى من ناحية أخرى .

٣ - القيمة الفنية .

وحتى نتمكن من التوصل إلى رؤية نقدية واضحة لطبيعة كوميديات كل من (شريدان) و (جولد سميث) وإلى تقدير سليم لقيمتها الفنية وسط الخلافات النقدية الحادة سنحاول فى هذه الدراسة أن نفحصها فحصاً تحليلياً مقارناً فى ضوء الأنماط الكوميدية الرئيسية الثلاثة فى التراث المسرحى الانجليزى الذى سبقها وعاصرها وهى الكوميديا الإليزابيثية ، وكوميديا السلوك ، وكوميديا الأخلاق التى تلتها . وسوف نركز فى التحليل على العملين الكوميديين الأساسيين لكل من الكاتبين فنتناول لجولد سميث مسرحية **الرجل ذو الطبيعة السمحة** (١٧٦٨) (The Good - Natured Man) ومسرحية **تتمسكن حتى تتمكن** (١٧٧٣) وهما كل ما كتبه للمسرح إذ انصرف جل جهده إلى كتابة الرواية والشعر . أما (شريدان) فسوف نتعرض بالتحليل لكوميديتيه الرئيسيتين وهما **الغريمان** (The Rivals) (١٧٧٥) **ومدرسة الفضائح** (١٧٧٧) ، ورغم أن (شريدان) كان رجل مسرح بالدرجة الأولى إلا أنه لم يكتب سوى بضعة أعمال مسرحية فى حياته وانشغل عن التأليف بإدارة مسرح (درورى لين) الذى عمل مديراً له فترة طويلة ، فإلى جانب المسرحيتين السابق ذكرهما لم يكتب سوى مسرحية من فصيلة البرلسك تدعى **الناقد** (١٧٧٩) سخر فيها من التراجيديات الشائعة فى عصره ، وهزلية قصيرة بعنوان **عيد سانت باتريك** (**St. Patrick's Day**) عام (١٧٧٥) ، وكوميديا موسيقية هى **السيدة** أو **The Duenna** (١٧٧٥) . كذلك أعاد كتابة كوميديا من عصر عودة الملكية وهى كوميديا **النكسة أو الفضيلة فى خطر** للكاتب (سيرجون فانبره) وعرضها بعنوان **رحلة إلى مدينة سكاربارا** (**A Trip to Scarborough**) (١٧٨١) كما أعد نسخة انجليزية من مسرحية أسبانى فى بيرو للكاتب الألمانى (فون كوتيزبيو) وقدمها بعنوان بيزارو (١٧٩٩) (**Pizaro**) .

الآراء النقدية المتضاربة
حول
شريدان وجولد سميث :

فى دراسة قيمة عن كوميديا الأخلاق الإنجليزية هاجم (آرثر شربو) طائفة النقاد الذين يصرون على رؤ ية مسرحيات (شريدان) و (جولد سميث) فى إطار كوميديا الأخلاق مستندين إلى حجج واهية مثل وجود تشابه سطحى أو جزئى فى بعض التفاصيل والشخصيات بين أعمالها وبعض كوميديات الأخلاق ، متجاهلين الاختلاف الأساسى فى المعالجة الدرامية والبناء والحالة الشعورية العامة[٢] . ويشترك مع (شربو) فى رأيه هذا فريق من النقاد نذكر من بينهم (و . ف . جالا واى) الذى يؤكد بشدة استقلال (جولد سميث) ــ على الأقل ــ استقلالاً تاماً عن كوميديا الأخلاق[٣] . وعلى طرف النقيض من هذين الناقدين نجد (إرنست برنباوم) ومعه (ألارديس نيكول) و (ف . ت . وود) ، و (جورج هنرى نيتلتون) و (فريدرك س . بوز) ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ نجدهم جميعاً يؤكدون انتماء الكاتبين بصورة أو بأخرى وبدرجة قد تزيد أو تنقص إلى تراث كوميديا الأخلاق[٤] .

ولا ينحصر الخلاف النقدى بين الفريقين فى درجة انتماء الكاتبين إلى كوميديا الأخلاق أو استقلالهم عنها فقط بل يتخطى ذلك إلى القيمة الفنية لأعمالها فتجد الفريق القائل بانتماء الكاتبين إلى التقاليد الفنية لكوميديا الأخلاق يدين أعمالها فنياً إما لافتقارها إلى العمق الانسانى أو لافتقادها الوحدة الشعوريه ــ كما تقول (مسز أوليفانت) والناقد (بوز)[٥] أو لبنائها المفكك فى رأى (نيكول)[٦] ، أو لمبالغاتها السقيمة المفتعلة فى رأى (ألان . س . داونر) ، أو لافتقادها الجدة واعتمادها على الحيل التقليدية المعروفة ــ كما يرى (مارفين مادريك)[٧] .

وعلى الطرف الآخر نجد الفريق الذى يؤكد تحرر (شريدان) و (جولد سميث) من كوميديا الأخلاق يمتدح الإيقاع السريع ، والوحدة الشعورية ، والبناء المحكم لنفس

الأعمال مما يجعل القارىء يتعجب كثيراً من تفاوت هذه الأحكام الفنية ، بل ويشك فى أن النقاد يتحدثون عن نفس الأعمال .

ومما يزيد الأمور تعقيداً ، أو يزيد الطين النقدى بله ــ إذا جاز هذا التعبير ، ويعمق حيرة القارىء وبلبلته ، أن بعض النقاد لا يكتفون برصد أوجه التشابه بين كوميديات شريدان وجولد سميث وكوميديا الأخلاق ، بل يحاولون أيضاً إقامة علاقات وثيقة بين أعمال هذين الكاتبين وكوميديا السلوك من ناحية ، والكوميديا الاليزابيثية من ناحية أخرى(٨) . ويتجاهل هؤلاء النقاد حقيقة منطقية هامة وهى أننا حين نقول أن عملاً فنياً ينتمى فى آن واحد إلى ثلاثة تقاليد فنية مختلفة فإننا فى حقيقة الأمر ننفى انتماءه لأى منهم بصورة كاملة مقنعة .

وفى كل الأحوال النقدية ــ إذا جاز هذا القول (إذ أنها أحوال عجيبة حقاً) ــ يلحظ القارىء أن التقييم الفنى لهذه الأعمال يعتمد بالدرجة الأولى على رأى الناقد فى انتماء هذه الأعمال بدرجات مختلفة لتراث كوميدى بعينه . فإذا رأى الناقد أنها تنتمى بدرجة أكبر إلى تراث كوميديا الأخلاق وكان يكره هذا التراث أخذ فى إدانة الأعمال فنياً ، وإذا رأى أنها تنتمى بدرجة تزيد إلى تراث كوميديا السلوك وكان يهوى هذا التراث بعينه أخذ فى إعلاء قيمتها الفنية .

وربما تساءل القارىء عن السر فى اعتماد التقييم الفنى فى حالة أعمال هذين الكاتبين على علاقتها بالتراث الكوميدى فى مراحله المختلفة . والإجابة المنطقية على هذا التساؤل هو أن كوميديات (شريدان) و(جولد سميث) تستمد جزءاً كبيراً من أهميتها وقيمتها الفنية من موقعها الزمنى فى تاريخ الكوميديا الإنجليزية . فأننا حين نقرأ هذه الأعمال دون وعى بموقعها التاريخى نجدها رغم جودتها أعمالاً متواضعة فنياً إذا قورنت بكوميديات العصور التى سبقتها أو تلتها . ولكننا حين نقرأ كوميديات القرن الثامن عشر دون غيرها ثم نقارنها بأعمال هذين الكاتبين ندرك كم الانجاز الذى حققته هذه الأعمال التى تبدو فى هذا القرن القاحل مسرحياً كواحات فنية نادرة .

إن العيب فى الدراسات النقدية المتضاربة التى أشرنا لها لا يكمن فى محاولة رؤية هذه الأعمال فى ضوء التراث المسرحى السابق والمعاصر لها . فهذه محاولة مشروعة وقيمة فى أى

نشاط نقدى ، وضرورية فى حالة هذين الكاتبين بالذات لأنهما حاولا أن يثورا على التقاليد المسرحية السائدة ثورة واعيه وكتبا نوعاً من الكوميديا كان فى رأيهما يختلف عن الكوميديا المعاصرة ويمثل شيئاً جديداً . لهذا يجد الناقد لزاماً عليه عند تقييم كوميديات هذين الكاتبين أن يقارنها بالكوميديا السائدة فى عصرهما ليتحقق من صحة ادعائهما للجدة والتغيير . ثم عليه بعد ذلك أن يقارن هذه الأعمال بالتراث الكوميدى السابق لا ليحدد انتماءها الأدبى فقط ، بل ليقرر أيضاً ما إذا كانت الكوميديات الجديدة تمثل تقليداً أو إحياءاً وتطويراً لشكل قديم . وسوف يعتمد تقييمه النهائى لهذه الأعمال على تحليلها الموضوعى أولاً ثم على مقارنتها بغيرها بعد ذلك .

إن العيب إذن فى الدراسات النقدية المتضاربة لا يكمن فى السياسة النقدية العامة التى تنتجها وإنما ينبع من إساءة فهم وتفسير التراث الكوميدى فى العصور المختلفة ، فتجد هؤلاء النقاد يفهمون ويعرفون التراث الكوميدى فى أى عصر على أنه مجموعة من الأعراف المسرحية والمواقف والحبكات والشخصيات والتفصيلات الشكلية التى قد تتكرر من عصر إلى آخر ، ويعتقدون أن هذا التكرار يمثل استمراراً لهذا التراث أو ذاك . ومصدر الخطأ فى هذا النوع من التفسير لمعنى التراث الدرامى ــ كوميدياً كان أم تراجيدياً ــ هو تجاهله التام للعامل الأساسى الموحد والمنظم لكل هذه التفصيلات والعناصر المتكررة والذى يمكن أن نسميه بالحساسية الفنية التى تتبلور فى ضوء النظرة السائدة للعالم التى قد تختلف من عصر إلى عصر والتى يتشكل فى ظلها التراث الفنى . إن هذا العامل الموحد يصهر ويعيد تشكيل المادة الانسانية المتكرره والموروثات الفنية ليخلق شكلاً فنياً جديداً يعكس رؤية العصر لنفسه بدرجة ما ــ فالتشابه الحقيقى مثلاً بين كوميديا السلوك وكوميديا الأخلاق لا يكمن فى استخدامهما لنفس المادة من مواقف وشخصيات بل يكمن فى تشابه الموقف الفكرى الذى يعكسانه ، والذى ينبع فى كلتا الحالتين من التميز الطبقى لجمهورهما الأرستقراطى . ولكن بينما اعترفت كوميديا السلوك بموقفها الفكرى ورؤيتها للعالم واحتفلت بها ، حاولت كوميديا الأخلاق تحت وطأة رياح التغيير الرومانسية أن تخفيه تحت ستار من الزيف العاطفى دون أن تحاول أو أن ترغب حقاً فى تغييره .

كذلك إذا اعتنق الناقد التفسير السطحى للتراث باعتباره مجموعة من العناصر الشكلية المتكررة وتجاهل الموقف الفكرى الذى ينتظمها فى تشكيل فنى ما (جيد أو ردىء) يعكس الحساسية المهيمنة ، فسوف يغرق فى بحر من التفصيلات الفرعية لا شاطىء له ،

ويجد نفسه فى نهاية الأمر ينظر إلى الأعمال الفنية ويتناولها كتراكيب ميكانيكية مهلهلة ، لا كأبنية عضوية لها منطقها الداخلى ووحدتها الفنية .

علينا إذن إذا أردنا تجنب هذا المنزلق النقدى الخطير أن نحدد طبيعة تراث كل من الكوميديا الإليزابيثية ، وكوميديا السلوك ، وكوميديا الأخلاق فى ضوء النظرة العامة إلى العالم التى يمثلها كل نوع حتى نصل إلى توصيف حقيقى يمكننا من خلاله أن نحدد بأمانة التراث الكوميدى الذى تنتمى إليه أعمال (شريدان) و (جولد سميث) ، وأن نقيم تجربتهما الفنية تقييماً عادلاً صحيحاً .

تراث كوميديا السلوك :

يقول بعض النقاد أن كوميديا السلوك التى ظهرت فى عصر عودة الملكية لم توجد فجأة من فراغ فى ذلك العصر وإنما كانت حصيلة عملية تطور طويلة بدأت فى العصر السابق لإغلاق المسارح عام ١٦٤٢[٩] ، بل وربما قبل ذلك فى أوج العصر الاليزابيثى[١٠] . وقد نتفق مع هذا الرأى أو نختلف ، ولكننا فى أية حالة لا ينبغى أن نستهين بتأثير فترة اغلاق المسارح الطويلة على مسار الحركة المسرحية فى انجلترا ، أو أن ننظر إليها كحادث عارض وتعطيل مؤقت استمرت بعده الحركة المسرحية فى طريقها الأول دون تغيير . إن فترة إغلاق المسارح تمثل فى حقيقة الأمر إعلاناً بانتهاء عصر وطريقة حياة ، ونظرة إلى العالم . فكما يقول (ل . س . نايت .) :

« كانت الحرب الأهلية وعودة الملكية (بعد فشل الثورة الجمهورية) بمثابة إعلان بانتهاء حقبة تاريخية وبداية الانتقال إلى العالم الحديث ليس فقط فى مجالات الانجازات العملية والتفكير الواعى ، بل أيضاً فى المجالات اللا واعية ــ فى نظرة الانسان إلى العالم وفهمه له وأحساسه به ــ تلك المجالات التى تبطن فلسفاته ومواقفه الواعية»[١١] .

لقد كانت الرؤية القديمة للعالم التى تعتمد على احترام النظام السلطوى الموروث احتراماً مطلقاً ، وعلى تحالف الدين (وعلى رأسه البابا) مع الملكية (وعلى رأسها الملك) والإقطاع (وعلى رأسه الأمراء) ، والتى صورت الوجود الانسانى كسلسلة متشابكة الحلقات إذا اهتزت واحدة منها إنهارت المجموعة ، وكبلت طموح الفرد باسم الدين والأخلاق ،

وحبسته فى الدرجة الإجتماعية التى ولد فيها ــ كانت هذه الرؤ ية القديمة للعالم فى طور الاحتضار منذ العصر الإليزابيثى تحت وطأة القوة الاقتصادية والسياسية المتزايدة للطبقة الجديدة من التجار سكان المدن ، وتحت وطأة الثورة الدينية البروتستانتيه بزعامة وليام لوثر التى حررت الفرد من سلطة الكنيسة فاجتذبت الطبقة المتوسطة الجديدة ــ كانت هذه النظرة القديمة للعالم فى طور الاحتضار ولكن الحرب الأهلية التى كانت فى آن واحد حرباً إقتصادية (بين طبقات متصارعة) وسياسية (بين نظريتين فى الحكم هما الجمهورية والملكية) ودينية (بين أنصار الملك من الأرستقراطية الكاثوليكية والطبقة المتوسطة البروتستانتية) هذه الحرب اسرعت بموت النظرة الموروثة للعالم . لقد كان الملك تشارلز الأول الذى أعدمه البرلمان عام ١٦٤٢ آخر ملك آمن ــ وآمن معه البعض ــ بحقوقه الإلهية . وبموته ماتت الفكرة فى انجلترا ، وانتهى التحالف بين السلطة الدينية والسلطة السياسية على المستوى النفسى للأمة . فبعد عودة الملكية باستدعاء تشارلز الثانى من منفاه فى فرنسا لتولى العرش نجد انفصالاً تاماً بين الدين والسلطة السياسية ، بل إن السلطة السياسية الممثلة فى الملك والطبقة الأرستقراطية أظهرت عداءاً سافراً للدين الذى ارتبط فى أذهانهم بتزمت فئة المتطهرين التى قادت الحرب ضد الملكية . وفى ظل هذا العداء للدين لم يكن من الغريب أن يستشرى الإنحلال الأخلاقى ــ فالأخلاق مثلها مثل الدين ــ ارتبطت فى أذهان الملك وحاشيته بالمتطهرين .

كذلك ساعدت الاكتشافات العلمية الجديدة خاصة بعد إنشاء الجمعية العلمية الملكية التى ضمت العالم الشهير نيوتن على تغيير صورة العالم القديمة تغييراً جذرياً ، وعلى ترسيخ وتقوية نزعة التشكك فى صورة العالم الموروثة والمعتقدات التى صاحبتها ــ فكما يقول (سلجادو) : « هناك صلة واضحة مثلاً بين فكرة اختلاف المظهر عن المخبر التى تتردد دائماً فى مسرحيات تلك الفترة والحقيقة العلمية التى كشف عنها اختراع الميكروسكوب وهى اختلاف ظاهر الأشياء عند رؤ يتها بالعين المجردة عن حقيقتها عند رؤ يتها تحت عدسة الميكروسكوب[١٢] .

وبينما انشغلت الجمعية العلمية باستكشاف حقيقة العالم المادى المحسوس انشغل الفيلسوف (جون هوبز) باكتشاف عالم الأخلاق اللا مرئى وبصياغة فلسفة مادية تنكر الروح والأخلاق والمبادىء ، وتقول بأن الأفكار والمشاعر ما هى إلا انفعالات عضلية جسدية ، وبأن الخوف والرغبة فى القوة والسيطرة هما المحركان الأساسيان للانسان فكراً

وإحساساً وفعلاً . وفى ضوء فلسفة هوبز أصبحت القيم الأخلاقية مثل التسامح أو الكرم أو النزاهة مجرد «أقنعة تخفى خلفها الدوافع والرغبات الذاتية الأنانية البحته للفرد» ، وأصبح الانسان «آلة حاسبة أنانية لا هم لها سوى تجنب الألم والبحث عن المتعة»[١٣] وكان من الطبيعى أن تلقى مثل هذه الفلسفة المتشككة الكافرة بالأخلاق هوى فى نفس أبناء هذا العصر المتشكك فغدا (هوبز) فيلسوف الملك المفضل وبالتالى فيلسوف الطبقة الأرستقراطية وأصبحت الأخلاق عيباً وعاراً ومصدر سخرية لاذعة . ويمكننا أن نعزو إلى تأثير فلسفة هوبز قدراً كبيراً من الانحلال والعنف والتشكك الذى ساد سلوكيات حلقة الحاشية والنبلاء والأرستقراطيين فى تلك الفترة ـ أى الطبقة التى كانت تمثل الجمهور الأساسى للمسرح آنذاك .

لقد نشأت كوميديا السلوك فى ظل الملك وحاشيته ، بل وكان معظم كتابها من الحاشية أو على صلة وثيقة بالبلاط ، ولهذا عكست الموقف الفكرى الذى تبنته هذه الطبقة وسلوكياتها وقيمها . لقد كان المسرح فى العصر الإليزابيثى موجهاً إلى جمهور يمثل جميع طبقات الشعب وانتماءاته الدينية والفكرية فكان يؤمه النبلاء والحرفيون والفقراء والتجار والملكة فى آن واحد لذلك كان على الكاتب المسرحى الاليزابيثى أن يوسع من دائرة اهتماماته وأن يغطى أكبر رقعة ممكنة من التجربة الانسانية المنوعة المتاحة فى مجتمعه وعصره حتى يلمس وجدان أكبر عدد ممكن من جمهوره . أما فى عصر عودة الملكية فقد انعكست الآية ، وأصبح على الكاتب أن يضيق رقعة التجربة الإنسانية التى يعالجها ، وأن يحصر اهتماماته فى طبقة إجتماعية واحدة ، وألا يرى سواها حتى يرضى جمهوره . وترتب على ذلك أن جاءت مسرحيات هذه الفترة ضيقة الأفق والنظرة ، تفتقر إلى العمق والثراء الإنسانى ، بل وأيضاً إلى خصوصية التجربة وتفردها ، وبالتالى عالميتها فالفن كما نعرف يحقق العالمية عن طريق التفرد والخصوصية . إن الفقر الإنسانى والفنى التى تعانى منه معظم كوميديات السلوك (وكذلك التراجيديات البطولية التى زاملتها) لا ينبع فقط من تحديد رقعة الرؤية والاهتمام ، وقصرها على حياة طبقة واحدة ونوع واحد من التجربة ، بل ينبع أيضاً من جمودها الفكرى ـ أى من تمسكها بمجموعة من الأفكار والآراء والنظريات المحددة التى كانت بمثابة القوالب الجامدة التى يستخدمها الكاتب واعياً فى تشكيل المادة الانسانية المحدودة المتاحه له وتنميطها . لقد كان كاتب كوميديا السلوك يقترب من التجربة الانسانية لا لينيرها من الداخل أو ليستكشف قوانينها الداخلية دون فرضيات مسبقه ، بل كان

يستخدمها استخداماً تعسفياً جائراً ويشوهها ويزيفها أحياناً ليثبت صحة الموقف الفكرى المحدد لجمهوره . لهذا نجد أن كوميديات السلوك تتبع نمطاً واحداً فى معالجة مادتها وتتشابه إلى حد مزعج وممل ، وتكرر نفس الآراء والأفكار ، وبالتالى نفس المواقف والشخصيات ، أى أن فقر المادة الإنسانية التى تعالجها هذه الكوميديات صاحبه فقر فى الرؤ ية أدى إلى فقر فى التشكيل الفنى والصياغة .

لقد فقد المسرح الإنجليزى فى الانتقال من العصر الاليزابيثى إلى عصر عودة الملكية النظرة الرحبه العميقة المكثفة للتجربة الإنسانية فى جوانبها المتعددة والمتناقضة — أى النظرة الكلية الشاملة ، وفقد معها الشعر بمعناه الحقيقى — أى القدرة على إقامة علاقات حيوية نابضة بين جوانب ومستويات الوجود عن طريق الاستعارة الشعرية ، وانتظام عناصر التجربة الإنسانية المنوعه وتناقضاتها فى رؤ ية فنية متوحدة لا تقيم علاقة مع حاضرها المحلى فقط وإنما تتخطاه إلى العالمية . فبينما كان الكاتب الإليزابيثى يحول تجربته المعاصرة إلى رمز أو استعارة شعرية متجددة الدلالة اكتفى الكاتب المسرحى فى العصر الذى تلاه بالمحاكاة الواقعية النثرية محدودة الدلالة لعالم محدود مقيد فجاءت مسرحياته فقيرة فى انسانيتها وفنها وبرز هذا الفقر بصورة واضحة فى طبيعة اللغة المستخدمة التى اتسمت بالدقة الشديدة والوضوح والتحديد فاقتربت من اللغة العلمية ، وفقدت القدرة على الإيحاء ، وثراء وتنوع حقل الدلالة . إن القارىء حين يقارن اللغة التى يستخدمها كاتب من عصر عودة الملكية ، وليكن (إثريدج) على سبيل المثال باللغة المسرحية لكاتب واقعى من العصر الإليزابيثى مثل (ميدلتون) يجد أن نثر (ميدلتون) يحفل بالإيحاءات والظلال والصور الفنية التى تستدعى إلى المنظر الواقعى على المسرح ، وإلى التجربة المحلية المحددة المعروضة ، أصداءاً من تجارب أخرى روحية ونفسية وتاريخية تثرى دلالاتها وتعطيها أبعاداً متعددة بحيث تتحول التجربة الواقعية مب صورة محلية محددة تعكسها مرآة المسرح — أى صورة نثرية — إلى رمز غنى متعدد الدلالة لمجموعة من المشاعر المتكررة فى التجربة الإنسانية — أى إلى شعر مسرحى بالمعنى الصحيح .

إن لغة كوميديا السلوك تحفل بالتشبيهات المحكمة الدقيقة بينما يندر فيها الرمز والاستعارة . كذلك يجد القارىء أن الصيغة البلاغية الأساسية المتكررة فى لغة هذه المسرحيات هى الإبجرامة — أى الجملة القصيرة المنمقة التى تعبر عن قول مأثور ، أو مثل سائر ، أو حكمة معينه . وكانت هذه الإبجرامات تمثل آراء وأفكار جمهور هذه

المسرحيات ، وتلخص موقفهم الفكرى الواعى من العالم . وعادة ما نجد أن هذه الإبجرامات لا تنبع من داخل الموقف أو المسرحية ، بل يفرضها الكاتب على الحوار فرضاً دونما تبرير فنى أو منطقى . كذلك تنحو لغة وحوار مسرحيات السلوك إلى التبسيط والتحديد والوضوح على حساب الكثافة والعمق ، بينما تسعى لغة المسرح الإليزابيثى إلى تحقيق الكثافة الاستعارية التى تثرى عالم المسرحية الوجدانى والفلسفى من خلال ربط تجارب مختلفة ومستويات مختلفة للتجربة الواحدة ربطاً استعارياً متواتراً[١٤] .

إن معظم كتاب مسرحيات السلوك يلتزمون بسياسة درامية واحدة أو منهج ابداعى واحد يتلخص فى :

١ - التحديد الشديد لمجال الرؤية .
٢ - التبسيط الشديد فى تفسير الرؤية مع التركيز على عناصر بعينها وتجاهل غيرها تجاهلاً تاماً بعيداً عن أية مقتضيات فنية .
٣ - التنميط والتعميم فى معالجة وتقديم العناصر المختارة .

ولقد أضعفت هذه السياسة الدرامية من عنصر الواقعية فى كوميديا السلوك إلى الحد الذى جعل ناقدين يتمتعان برؤية ثاقبة مثل (تشارلز لام) فى القرن التاسع عشر ، و (بونامى دوبريه) فى القرن العشرين يصفانها بأنها كوميديا تصور عالماً خيالياً لا علاقة بأى واقع تاريخى معروف ، وذلك فى معرض الدفاع عنها ضد تهمة الانحلال والبذاءة[١٥] . لقد بالغ كتاب كوميديا السلوك فى تأكيد نظرتهم المحدودة المتميزة للعالم عن طريق تبسيطها ، والتركيز عليها ، واستبعاد كل العناصر التى قد تناقضها ، فى افتقاد تام للموضوعية الفنية والفكرية ، فجاء تصويرهم لها كاريكاتورياً مبالغاً ، يفتقد القدرة على الإقناع الفنى أو على إقامة جدل حقيقى بين العمل الفنى والواقع الإنسانى .

إن تفوق الكوميديا الإليزابيثية على كوميديا السلوك يكمن فى رحابة رؤيتها ، وموضوعيتها وشجاعتها فى تصوير التناقضات والصراعات التى تكتنف رؤيتها الفكرية دون تبسيط أو تزييف ـ أى فى أمانتها الفكرية التى تجسدت بالدرجة الأولى فى بنائها الدرامى المميز . فالاختلاف الحقيقى بين الكوميديا الإليزابيثية فى أفضل صورها وبين كوميديا السلوك فى أحسن حالاتها ليس اختلافاً فى نوعية ودرجة تنوع المادة بالدرجة الأولى ، بل اختلاف فى نمط الإبداع والسياسة الدرامية التى يمليها والبناء الدرامى الذى

ينتج عنها . فإذا قارنا مسرحية لكاتب متميز من عصر عودة الملكية مثل (وليام ويتشرلى) ، ولتكن مسرحية الصريح المباشر (The Plain Dealer) (١٦٦٧) بمسرحية لكاتب إليزابيثى يقترب من (ويتشرلى) فى الشخصية والمزاج العام إلى حد كبير هو بن جونسون ــ ولتكن مسرحية الثعلب (Volpone) (١٦٠٦) ــ فسوف نجد أن مسرحية (جونسون) تقدم تجربة فنية أكثر ثراءً وعمقاً وذلك رغم أنها أقل ثراءً وتنوعاً فى مادتها الأولية .

إن مسرحية (جونسون) تقدم حبكة واحدة أساسية تصور التدمير والانحلال الذى يصيب الإنسان حين يستسلم لشهوات الجسد وعبادة المال بحيث يغدو أقرب إلى الحيوان منه إلى البشر . وترتبط بهذه الحبكة الرئيسية حبكة ثانوية تقدم تنويعاً على الفكرة الأساسية . ويترجم (جونسون) دمار إنسانية الإنسان إلى استعارات شعرية ساخرة تكشف عن الحيوان الرابض خلف القناع البشرى الزائف على النهج الذى اتبعه صلاح عبد الصبور فى قصيدته عن بشر الحافى . لقد نزل بشر فى قصيدة عبد الصبور إلى السوق يبحث عن «الإنسان الإنسان» فلم يجد سوى «الإنسان الثعلب» و «الإنسان الفهد» و «الإنسان الكركى» وغيرهم من المسوخ (القصيدة فى ديوان احلام الفارس القديم) . وبالمثل يصور (جونسون) عالماً ضل طريقه ، وفقد قيمه المعنوية ، يسيطر عليه عابد الذهب «فولبونى» أو الثعلب ، وخادمه «موسكا» أو «الذبابة» ، وتقطنه الطيور الجارحة (Corvino, Corbaccio, Voltore) إلى جانب أنماط من البشرية الشائهة المتمثلة فى (كاسترونى) الخصى و (نانو) ــ القزم ، و (اندروجانيو) الخنثى ــ وكلهم أبناء الثعلب (فولبونى) الذى فقد إنسانيته حين عبد المال ولم يعد قادراً على إنجاب بشر أسوياء .

وبينما تشبه مسرحية (جونسون) فى بساطتها الظاهرية قصص الحيوانات التعليمية (Beast Fables) التى نجدها فى كليلة ودمنه مثلاً ، تبدو مسرحية (ويتشرلى) لأول وهلة أكثر نضجاً وتركيباً وتنوعاً . فمسرحية الصريح المباشر تحوى ثلاث حبكات اقتبس (ويتشرلى) إحداها من مسرحية الليلة الثانية عشرة (لشكسبير) والأخرى من مسرحية عدو البشر (لموليير) والثالثة من مسرحية الخادعون لكاتب معاصر له هو (جون ويلسون) . كذلك اقتبس (ويتشرلى) مشهداً من مسرحية أخرى (لموليير) هى نقد مدرسة الزوجات . ورغم وفرة المادة المقتبسة وتنوعها إلا أن مسرحية (ويتشرلى) ــ على عكس مسرحية (جونسون) ــ تمثل تجربة فنية هزيلة وذلك لأن المؤلف يتبع فى تشكيل وصياغة مادته اسلوباً ينحو إلى التبسيط والتسطيح ، والتنميط والمبالغة ، بحيث تتحول الشخصيات المنوعة التى

تعج بها المسرحية إما إلى شخصيات كاريكاتيورية مبالغة ــ مثل شخصية بطل المسرحية البحار (مانلى) الكاره للبشر ، أو شخصية الأرملة (بلاك ايكر) التى تهوى المحاكم والقضايا فى حبكة أخرى ، وإما إلى شخصيات نمطية مبسطة ، أشبه بالدمى المتحركة ــ مثل (فيدليا) التى تتنكر فى زى رجل لتتبع حبيبها (مانلى) ــ كما تنكرت (فيولا) فى مسرحية الليلة الثانية عشرة لتبقى مع حبيبها (أورسينو) ، مع الفارق الكبير طبعاً بين الشخصيتين ، أو مثل (أوليفيا) ، حبيبه (مانلى) ، التى تخونه وتتزوج من آخر ثم تشتهى وتحاول إغواء (فيدليا) المتنكرة التى يستخدمها (مانلى) بدوره لاستدراج حبيبته السابقة إلى موعد حتى يغتصبها انتقاماً من خيانتها له .

إن (ويتشرلى) يفشل فى إقامة منطق درامى مقنع ــ سواء من ناحية الترابط السببى الواقعى المنطقى أو الشعرى الوجدانى أو الاستعارى ــ ينتظم الحبكات الثلاث فى رؤية فكرية شعورية تحقق للعمل قدراً من الوحدة الفنية . فالقارىء يشعر أن كل حبكة تمثل مسرحية هزلية منفصلة ويدرك أن تعدد الحبكات وحده ــ أى تنوع المادة الخام التى يستخدمها الكاتب ــ لا يفرز بالضرورة ثراءاً فنياً . إن ثراء العمل الفنى يكمن فى تشابك وتنوع وتعدد ــ أى كثافة العلاقات الداخلية التى تربط عناصره بعضها بالبعض على مستويات مختلفة مهما قلت هذه العناصر . ولقد فشل (ويتشرلى) فى إقامة مثل هذه العلاقات العضوية الداخلية بين عناصر مسرحيته حين ركز على السلوكيات الخارجية متجاهلاً دلالاتها النفسية والفكرية تماماً وأبعادها الجمالية فجاءت مسرحيته ميكانيكية التركيب ، هزيلة فى التجربة الفنية التى تطرحها رغم كثرة وتنوع مادتها .

لقد أدى التيار العقلانى الذى ساد عصر عودة الملكية تحت تأثير الاكتشافات العلميه ، ونظرية (هوبز) فى الأخلاق ، والنظرة الفلسفية الآلية إلى العالم ، إلى اعتناق المثقفين فى هذا العصر موقفاً عقلانياً جامداً معادياً للعواطف والمشاعر الانسانية ، وأدى هذا بدوره إلى انتفاء بعد هام من أبعاد التجربة الانسانية هو البعد الأخلاقى والروحانى فى الفن والحياة على السواء . ويلخص (نايت) هذا الموقف الفكرى حين يقول : «إن كوميديا السلوك فى عصر عودة الملكية كانت ظاهرة أدبية عكست تفتت وحدة النفس الإنسانية وانقسامها إلى شطرين منفصلين هما العقل والشعور»[١٦] . وقد ظل هذا الانقسام والتفتت مهيمناً على العصر حتى بعد ظهور التيار الرومانسى وأفرز فى الفترة التالية كوميديا مشابهة هى كوميديا الأخلاق والعواطف .

تراث كوميديا الأخلاق والعواطف :

إن المتأمل للتعريفات النقدية التى ظهرت فى القرن العشرين لكوميديا الأخلاق والعواطف يلمح عدداً من الصفات التى تتكرر من تعريف نقدى إلى آخر . ويمكننا تلخيص الملامح التى اتفق عليها النقاد والدارسون فيما يلى :-

١ - بساطة اللغة وبعدها عن الكثافة الشعرية[١٧] .

٢ - وضوح الموعظة الأخلاقية وصيغتها المباشرة[١٨] .

٣ - التأكيد على خيرية البطل الفطرية رغم سلوكه الخاطىء مما يجعلنا نتعاطف معه مهما بدا منه .

٤ - وجود كم كبير من العواطف السهلة السطحية التى لا تستند إلى موقف منطقى يستدعيها ويبررها[١٩] .

٥ - الاعتقاد بأن التوجه إلى عواطف الإنسان ومخاطبة مشاعره كفيل بإيقاظ طبيعته الخيرة ومحو كل آثامه[٢٠] .

٦ - الابتعاد التام عن السخرية والنقد اللاذع واستبدالها بمبدأ التعاطف مع جميع الشخصيات[٢١] .

٧ - صبغتها التعليمية الواضحة[٢٢] .

٨ - افتقارها فى أحيان كثيرة إلى القدرة على اقناعنا دراميا بالموعظة الأخلاقية المطروحة[٢٣] ، وذلك رغم التزامها التام بالواقعية فى اختيار الشخصيات وأماكن الأحداث[٢٤] .

وقد يبدو لنا لأول وهله أن هذه الملامح تقدم فى مجموعها وصفاً شافياً لكوميديا الأخلاق ولكن النظرة المتروية تكشف لنا غياب العنصر الأساسى الذى ينتظم هذه الملامح فى رؤ ية درامية فكرية محددة ألا وهو عنصر السياسة الدرامية المتبعة فى تشكيل المسرحية والذى يحدده منهج أو نمط الإبداع الذى يتحدد بدوره فى إطار الرؤ ية السائدة للعالم .

إن غياب العنصر الأساسى يجعل أى تعريف لكوميديا الأخلاق يكتفى برصد الملامح السابق ذكرها تعريفاً ناقصاً ، بل ومزيفاً . ويتضح لنا هذا الزيف حين نجد أحد النقاد

يعقد مقارنة مجحفة بين مسرحية من العصر الإليزابيثى هى مسرحية (بن جونسون) المسماه الشيطان حمار (The Devil is an Ass) والكوميديات الأخلاقية فى ضوء تعريف لكوميديا الأخلاق يكتفى برصد الملامح ويتجاهل العنصر الفكرى المنظم للرؤ ية والسياسة الدرامية فى البناء ، ويخلص إلى أن واحدة من الحبكات الثانوية فى مسرحية (جونسون) تمثل فى ذاتها مسرحية من مسرحيات الأخلاق والعواطف . وحجة هذا الناقد هى أن حبكة (جونسون) الفرعية تعتمد على فكرة أساسية تكررت فيما بعد فى كوميديات الأخلاق فى القرن الثامن عشر وهى فكرة إمكانية تقويم أى إعوجاج أو فساد أخلاقى عن طريق مخاطبة العواطف واستثارة نزعة الخير المتأصلة فى النفس البشرية(٢٥) .

وينسى هذا الناقد حقيقة فنية هامة وهى أن أى عنصر من عناصر العمل الفنى يتشكل معناه فى ضوء علاقته بغيره من العناصر فى إطار معنوى متكامل . وفى محاولة نقدية مماثلة تسعى للبحث عن بذور كوميديا الأخلاق فى العصر الإليزابيثى نجد ناقداً يؤ كد أن العصر الإليزابيثى كان عصراً وحشياً همجياً إباحيا يفتقر إلى العواطف النبيلة والمشاعر الرقيقة ولهذا لم تجد فيه بذور كوميديا الأخلاق تربة صالحة للنمو والازدهار(٢٦) . ولو كان هذا الناقد قد تمعن فى قراءة بعض كوميديات شكسبير لأدرك زيف الصورة التى يرسمها للعصر الإليزابيثى وزيف نظرته النقدية أيضاً .

ولقد حاول (آرثر شربو) فى دراسته المتعمقة لكوميديا الأخلاق والعواطف أن يتجنب هذا المنزلق النقدى الخطير فى تعريف هذا النوع الدرامى ، وأن يقدم تعريفاً يرتكز أساساً على أسلوبها الخاص فى تشكيل التجربة الإنسانية . وتوصل (شربو) من فحصه لعدد كبير من الكوميديات الأخلاقية إلى أنها جميعاً تتبع أسلوباً فى التشكيل الدرامى يعتمد على تسطيح الصراع وتنميطه عن طريق الإغفال المتعمد لبعض جوانب التجربة المطروحة والتركيز على جوانب معينة والمبالغة فى تصويرها(٢٧) .

وعادة ما تؤدى هذه السياسة الدرامية إلى أن تتسم التجربة المطروحة بقدر كبير من المبالغات والتضخيم الكاريكاتورى ، وبالتالى بنوع من عدم التناسب والتناسق ــ أى التشويه من ناحية التشكيل . كذلك كثيراً ما يؤدى تركيز هذا النوع من الكوميديا على استثارة نوع محدد من الإستجابة العاطفية عن طريق إغفال العناصر المضادة له من التجربة إلى تسطيح التجربة المطروحة وإلى اضعاف امكانيات الصراع والتوتر الدرامى . وفى هذا لا تكاد كوميديا الأخلاق تختلف كثيراً عن كوميديا السلوك التى سبقتها .

وقبل (شربو) بما يربو على المائة عام تنبه ناقد آخر إلى مبدأ التبسيط عن طريق الاغفال الذى يحكم السياسة الدرامية فى كوميديا الأخلاق والذى يزيف ويسطح فحواها الفكرى ويشوه نسبها الجمالية بدعوى البساطة وتحت شعارها . ففى عام ١٨٢٠ كتب (و. أو كسبرى) مقدمة نقدية هامة لمسرحية الهارب (The Deserter) لكاتب يدعى (ديبدن) (Dibdin)ــ انتقد فيها بناء المسرحية قائلاً : «لقد أصبحت كلمة البساطة مفضلة لدى نقادنا اليوم . ولكن ، ألا يحق لنا أن نسألهم ماذا يقصدون حقاً بهذه الكلمة السحرية التى ترفع أى عمل فنى فى نظرهم إلى قمة التميز ؟ إن القيثارة ذات الثلاثة أوتار أبسط بطبيعة الحال من قيثارة لها ثمانية وأربعين وتراً . ولكن هل تتساوى الأولى مع الثانية فى حلاوة الأنغام وفعالية الأداء ؟ إن تكرار أية أنغام مهما كانت عذوبتها يصيبنا بالملل بعد قليل ، وينطبق نفس الشىء على أى نوع من أحاسيس المتعة . إن الأحساس بالجمال فى لوحة فنية يعتمد على إدراكنا لعلاقة التناسب بين الأجزاء المختلفة والانسجام بين الألوان المتعددة . كذلك فالعلاقات المتشابكة بين الأنغام هى التى تخلق الإحساس بالهارمونى ــ أى الاتساق والتوافق الموسيقى . وإذا كان هذا هو الحال فى كل أشكال المتعة الفنية ، لماذا إذن يصر النقاد فى مجال الأدب والدراما على رفع شعار البساطة هذا الذى لا يعدو أن يكون دعوة للفقر الفنى والملل ؟ »[٢٨] .

وإذا فحصنا نتاج الكوميديا الأخلاقية عامة ، ومسرحيات واحد من أقطابها وهو (ستيل) بالذات لأدركنا مدى صدق نظرة هذا الناقد إلى الأمور إذ أن مبدأ البساطة الذى تلتزم به هذه المسرحيات يعنى فى حقيقة الأمر التبسيط المخل بحيث تغدو البساطة كلمة جذابة مهذبة مدلولها الحقيقى الهزال الفنى والفقر الإنسانى[٢٩] .

وتنبهنا ملحوظات (شربو) فى القرن العشرين ، وتعليقات (أوكسبرى) فى القرن التاسع عشر إلى التشابه الشديد بين أسلوب التشكيل الدرامى فى كوميديا الأخلاق وأسلوب التشكيل فى كوميديا عودة الملكية إذ نجد أن الهدف النهائى الذى يحدد منهج التشكيل فى كليهما هو التبسيط عن طريق الإغفال المتعمد لبعض العناصر والمبالغة فى تأكيد عناصر أخرى فى التجربة المطروحة وذلك لتدعيم نظرية مسبقة بعينها . إن كلا من النوعين يحاول الهروب من مواجهة الحقيقة الإنسانية والإحاطة بها فى تشابكها وتعقيدها وغموضها عن طريق طرح صورة زائفة مبسطة لها ترضى جمهورها ، وتجنبه إدراك حقائق واقعه ووجوده . فالتبسيط والتسطيح من ناحية ، والتركيز عن طريق المبالغة من ناحية أخرى هما

الملمحان الأساسيان فى أسلوب التشكيل الدرامى لكل من كوميديا الأخلاق وكوميديا السلوك التى سبقتها . وفى هذا يكمن اختلاف هذين النوعين عن الكوميديا فى العصر الإليزابيثى التى سعت بصدق إلى تعرية النفس الإنسانية وإلى فحص القيم والمعتقدات والصيغ الفكرية الموروثة التى تنظم علاقة الفرد بالمجتمع وبالوجود فحصاً أميناً شجاعاً — كما فعل شكسبير حين تناول المفهوم الرومانسى للحب بالتشريح وفكرة الزمن والعزلة فى أحضان الطبيعة فى كوميدياته الشعبية وخاصة حلم ليلة صيف وكما تهوى ، وكما تعرض كل من بن (جونسون) و (مدلتون) وغيرهما لسيطرة المال والجنس على مجتمع المدينة فى كوميدياتهم الواقعية . لقد كانت الدراما فى العصر الإليزابيثى فى أفضل صورها نشاطاً تجريبياً معرفياً خلاقاً تحكمه مبادىء الإحاطة والشمول والتكثيف عن طريق جدل العناصر المتنافرة . أما كوميديا السلوك والتراجيديات البطولية التى صاحبتها ، وكوميديا الأخلاق والميلودرامات التاريخية التى واكبتها فكانت تمثل فى جوهرها نشاطاً هروبياً ، ترفيهياً ، تسكينياً ، تزيفياً ، تغيبياً ، يسعى إلى ترسيخ قيم بعينها لحساب مجموعة بعينها ، وإلى تزييف وعى الإنسان بحقيقة عالمه . ولهذا جاء الصراع الدرامى فى هذه المسرحيات صراعاً سطحياً محسوماً منذ البداية ، فالأبيض أبيض ، والأسود أسود وفق النظرة الفكرية المسبقة التى تدعو لها المسرحية بثقة حاسمة . ولهذا أيضاً يغيب من هذه الكوميديات أى فحص صادق لدوافع الفعل الإنسانى وأى تصوير مقنع للحقيقة النفسية للشخصيات ، فالحدث الدرامى فى هذه المسرحيات لا يتحدد مساره ونهايته فى ضوء أية معطيات درامية مقنعة من أفعال أو شخصيات ، بل يتحدد وفق عناصر خارجية مسبقة تتكون من مجموعة من المبادىء والأفكار الجامدة التى يفرضها الكاتب من الخارج على التجربة المطروحة لمصلحة صيغة فكرية بعينها .

إن كوميديا السلوك قد تختلف عن كوميديا الأخلاق فى إباحية الأولى وتشككها العقلانى فى الموروثات الأخلاقية ، وتزمت الثانية وعاطفيتها وتفاؤلها . ولكن كلا النوعين يشتركان فى طابع التسطيح والدعاية الذى يميز أسلوب نظرتها إلى العالم وتناول التجربة الإنسانية . ولنتوقف قليلاً هنا لنفحص حالة التفاؤل الرومانسى هذه التى هيمنت على كوميديات الأخلاق حتى ندرك دلالاتها فى علاقتها بشكلها الدرامى .

يقول (د . س . سافيدج) إن القرن الثامن عشر يتفرد فى تاريخ الثقافة الإنجليزية بخاصية معينة هى الرغبة العارمة والإصرار الحاد لدى مفكريه ومثقفيه وفنانيه على إقامة

علاقة تماثل بين عالم الفن والأخلاق والعالم الطبيعي وعلى إيجاد قوانين عامة ثابتة تلعب في مجال الأخلاق والفن الدور الحيوي الذي يلعبه قانون الجاذبية الذي اكتشفه نيوتن في مجال الطبيعة(٣٠) . لقد غدت صورة الطبيعة الفيزيقية المنظمة التي بدت للعصر في ضوء اكتشافات نيوتن كالساعة المنضبطة التي تعمل وفق قوانين ثابتة أزلية هي المحك والمثل الأعلى لدى المفكرين والمنظرين في مجالات الفنون والدين والسياسة والفلسفة والأخلاق ، وحاول كل في مجاله البحث عن النظام الثابت والقوانين الأزلية خلف المتغيرات والعوارض . وأدى الاعتقاد بإمكانية اكتشاف مثل هذه الأنظمة الثابتة في شتى المجالات الإنسانية والفيزيقية — إلى سيادة روح من التفاؤل والثقة بحيث انتفت فكرة وجود الشر أو الخلل في العالم بأي صورة من الصور إذ اعتقد المفكرون إن ما درجت الإنسانية على تسميته بالشر في العصور المظلمة قبل أن يسطع نيوتن على العالم بنوره — كما قال عنه الشاعر (بوب) (Alexander Pope)— كان نتاج قصور في الرؤية العامة وجهل بطبيعة العلاقات بين معطيات الكون . أي أنهم اعتقدوا أن ما قد يراه البعض شراً ، ما هو في حقيقة الأمر إلا شيء ضروري وهام له دوره الحيوي في النظام العام مما ينفي عنه صفة الشر ويجعله في نهاية الأمر ، وفي إطار النظام المهيمن خيراً !(٣١) وغني عن الذكر أن هذه النظرة الآلية المتفائلة إلى العالم ومعطيات الكون تحمل في ثناياها قدراً لا يستهان به من التبسيط المخل والتزييف إذ تقول ضمناً أنه ليس في الإمكان أبدع مما هو كائن وأن كل الشرور يمكن تبريرها وبالتالي تنفي أي دافع أو مبرر للتغيير الجذري في أي مجال من المجالات .

ويستطيع القارىء هنا أن يلمح العلاقة الوثيقة بين هذه النظرة التفاؤلية التسطيحية الساذجة وأسلوب التشكيل في كوميديا الأخلاق الذي يعتمد على الاغفال والتبسيط . بل إن هذه النظرة التفاؤلية التي ميزت القرن الثامن عشر ما هي في جوهرها إلا أسلوب تشكيل للعالم يغفل عمداً ما لا يتفق والنظرية المسبقة التي تحكم هذا التشكيل . ولقد وصف (وايل سايفر) طريقة رؤية العالم — أي الأسلوب الفكري السائد في تفسير العالم في القرن الثامن عشر بأنه أسلوب تجريدي تنظيري لا يتورع عن استبدال الحقائق بأفكار وهمية حتى يخلق صورته المنشودة عن عالم منطقي منظم تخضع فيه المشاعر الإنسانية جميعها لهذه الصورة العقلانية المسبقة . ويضيف (سايفر) أن هذا الأسلوب الفكري في تناول العالم والذي يهدف إلى التصالح ونفي المتناقضات من خلال نظريات يطرحها كفرضيات مسبقة هو أسلوب يفتقر بطبيعة الحال إلى إمكانيات الجدل الحقيقي والصراع الدرامي(٣٢) .

نمط الرؤية والتشكيل

فى كوميديات

شريدان وجولد سميث :

وفى ضوء الملاحظات السابقة حول طبيعة وأسلوب التشكيل الدرامى فى تراث كوميديا السلوك وكوميديا الأخلاق والكوميديا الاليزابيثية سنحاول الآن أن نحدد علاقة كل من (شريدان) و (جولد سميث) بهذا التراث . وحتى يتسنى لنا ذلك علينا أولاً أن نفحص أسلوب التشكيل الدرامى فى أعمالها .

إذا تأملنا مسرحيات الرجل ذو الطبيعة السمحة وتتمسكن حتى تتمكن (لجولد سميث) ومدرسة الفضائح والغريمان (لشريدان) فسوف نجدها جميعاً تشترك فى سياسة درامية أساسية جوهرها الوحدة من خلال التنوع ، والتكشف عن طريق التقاطعات الدائمة . فكل مسرحية من هذه المسرحيات تتكون من حبكتين رئيسيتين تتقاطعان بصورة دائمة بعضهما مع البعض من ناحية ومع مجموعة من الأحداث الفرعية من ناحية أخرى . وترتبط الحبكتان فى كل مسرحية من خلال شخصية تتكرر فى هذه المسرحيات وهى شخصية «الوصى» . ففى مسرحية الرجل ذو الطبيعة السمحة يصل (جولد سميث) الحبكة التى تصور قصة غرام (أوليفيا) بالشاب (ليونتاين) بالحبكة التى تدور حول علاقة الحبيبين (هانى وود) و (مس رينشارد) من خلال شخصية العجوز (كروكر) الذى يجعله والد (ليونتاين) والوصى على (مس رينشارد) . وفى مسرحيته الثانية تتمسكن حتى تتمكن نجده يستخدم شخصية السيد (هارد كاسل) ليربط حبكتين غراميتين إذ يجعله والد (مس هارد كاسل) والوصى على (مس نيفيل) .

ويتكرر نفس اسلوب الربط بين الحبكتين فى مسرحيات (شريدان) فهو يجعل (سير تيزل) فى مدرسة الفضائح وصياً على (ماريا) من ناحية وعلى الأخوين (تشارلز وجوزيف سيرفيس) من ناحية أخرى . وفى مسرحية الغريمان يجعل (سير تشارلز أبسلوت) والد (كابتن أبسلوت) فى واحدة من الحبكتين والوصى على الفتاه (جوليا) فى الأخرى . وإلى جانب الربط بين الحبكتين عن طريق «الوصى» فى هذه المسرحيات عادة ما نجد رابطة صداقة تجمع بين أبطال الحبكتين .

ولا ينحصر مبدأ التنوع والتقاطع فى هذه المسرحيات فى ثنائية الحبكة فقط إذ أن كل مسرحية تحوى إلى جانب الحبكتين الرئيسيتين عدداً كبيراً من الشخصيات المتنوعة التى تمثل قطاعات مختلفة من المجتمع ، فهناك الآباء والأصدقاء ، والخدم والزوار ، والتجار والريفيون والمحتالون . ورغم أن مثل هذه الشخصيات قد تعد شخصيات ثانوية عادة ، تشكل خلفية إجتماعية للأحداث ، إلا أنها فى مسرحيات (شريدان) و (جولد سميث) تقف فى مقدمة المسرح والأحداث جنباً إلى جنب مع الأبطال ، وتعيش حياتها العادية التافهة التى تتقاطع بصورة مستمرة مع حياة الأبطال التى تهيمن عليها العواطف بحيث تظل الصورة المسرحية المطروحة متعددة الألوان لا تهيمن عليها فكرة واحدة ، ومتزنة النسب والأبعاد لا تصور الحياة من منظور ضيق محدود .

ويعمد الكاتبان فى طرحهما للحبكتين الأساسيتين فى كل مسرحية إلى خلق أكبر عدد من الفرص والمواقف التى تسمح لهذه الشخصيات الثانوية باحتلال خشبة المسرح كشخصيات رئيسية . ففى مسرحية تتمسكن حتى تتمكن ـ على سبيل المثال ـ نجد (جولد سميث) يوقف سير الأحداث فى واحدة من حبكتيه ليخلق موقفاً كوميدياً ساخراً ، بالغ الفكاهة ، تضطلع ببطولته شخصية ثانوية هى شخصية الريفى الساذج ـ الماكر (تونى لامبكين) ففى هذه الحبكة تحاول (مس نيفيل) استرداد جواهرها من زوجة الوصى عليها (مسز هارد كاسل) حتى تتزوج حبيبها (هيستينجز) . وحين تفلح فى الحصول عليها بعد جهد شاق تعطيها لحبيبها الذى تزمع الفرار معه . والأحداث حتى هذا الحد تسير بصورة طبيعية . ولكن فجأة نجد المؤلف يعقد الأمور عمداً فيجعل (هيستنجز) يعهد بصندوق الجواهر إلى صديقه (مارلو) ليحفظه له ، ثم يجعل (مارلو) بدوره يعهد بالصندوق إلى زوجة الوصى (مسز هارد كاسل) لتحفظه له حيث أنه يجهل قصة الحصول على الجواهر تماماً . وهكذا تعود الجواهر مرة أخرى إلى زوجة الوصى القاسية وتبدأ الحبكة فى التطور مرة أخرى . والهدف الدرامى الوحيد من هذا التعقيد المؤقت لسير أحداث الحبكة هو خلق الفرصة للمشهد الكوميدى الذى يبدأ حين تكتشف زوجة الوصى عند حصولها على الجواهر من (مارلو) خطة الهروب التى دبرتها (مس نيفيل) فتصر على إبعادها عن المنزل وحبسها فى مكان أمين بعيداً عن حبيبها وتصحب معها الريفى (تونى) لحراستها فيضللها (تونى) ويوهمها أن العربة والخيول تنهب الطريق إلى مقصدها بينما هى فى حقيقة الأمر تدور حول المنزل فى الظلام الحالك . وفجأة يوقف (تونى) العربة ، بعد أن خاض بها فى أوحال

الحديقة ومسقاة الخيل ليوهم (مسز هارد كاسل) بوعورة الطريق ويوهمها أن زوجها الواقف في الحديقة قاطع طريق ينوى نهب أموالها وقتلها .

وفى مسرحية الرجل ذو الطبيعة السمحة يتبع (جولد سميث) نفس السياسة الدرامية ، فهو لا يتورع عن تعطيل سير الأحداث فى الحبكتين الرئيسيتين ليقدم لنا موقفا كوميدياً لشخصيات ثانوية مثل المشهد الذى يلتقى فيه الوصى (كروكر) بوكيل الضيعة وتبرز فيه هذه الشخصية الثانوية ، ومثل الموقف الذى يجعل فيه البطلة المتعلمة (أوليفيا) تطلب من خادمتها الجاهلة (جارنيت) أن تكتب خطابا نيابة عنها ، متعللة بعذر واه هو توتر أعصابها ، ثم ترسل هذا الخطاب مع خادم ثمل يترنح فيقع منه الخطاب أمام الوصى (كروكر) . وينتج عن هذا الموقف مشهدان فكاهيان هما مشهد تأليف (جارنيت) للخطاب ، ومشهد قراءته ومحاولة فك طلاسم خط وهجاء (جارنيت) من جانب (كروكر) والخادم الثمل .

وتحظى الشخصيات الثانوية فى مسرحيات (شريدان) مثل (تريب) و(موسى) و(مسز سنيرول) و(مسز كاندر) و(كراب ترى) و(سينيك) فى مدرسة الفضائح ، ومسز (مالا بروب) فى الغريمان بنفس المعاملة والعناية الدرامية حتى انها تتفوق فى بعض الأحيان على الشخصيات الرئيسية . فمسز (مالابروب) مثلا التى تمتعنا بحديثها الفكاهى عن تعليم المرأة فى المشهد الثانى من الفصل الأول فى الغريمان وتصر على استعراض عضلاتها اللغوية واستخدام كلمات ضخمة متقعرة تخطىء فى نطقها مما يوقعها دائما فى أخطاء محرجة كأن تقول مثلا :

"I was **Prostituted** on the floor"

وهى تقصد :

I was **Prostrated** on the Floor"

(فالأولى تعنى لقد أصبحت عاهرة على الأرض بينما تعنى الثانية لقد وقعت وتمددت على الأرض) ــ مسز (مالابروب) هذه تبقى فى الذاكرة طويلا بعد أن ننسى أبطال المسرحية .

ومما لا شك فيه أن التقاطع الدائم بين الأحداث الفرعية والحبكتين الرئيسيتين فى هذه المسرحيات إلى جانب تقاطع الحبكتين نفسهما قد يجعل هذه المسرحيات تبدو فى ظاهرها مجموعة من المشاهد المفككة التى لا تبلور حدثا دراميا ناميا . ولكن المسرحيات لا تفتقر فى

حقيقة الأمر إلى الوحدة الفنية ولكنها نوع من الوحدة الفنية يختلف عن الوحدة النابعة من الحدث الدرامي المتطور النامي . إن الحدث الدرامي في هذه المسرحيات يتبلور لا عن طريق التطور أساسا بل عن طريق التكشف لأبعاد الموقف المبدئي في كل حبكة من خلال تجاور الحبكتين زمانيا ومكانيا وتجاورهما مع الأحداث الفرعية . إن الموقف الأساسي مثلا في كل من الحبكتين في مسرحية مدرسة الفضائح موقف يتسم بالغموض ويحكمه سوء الفهم . فعلاقة (ليدى تيزل) بزوجها (سير بيتر) يعكر صفوها شكوكه الدائمة تجاهها نظراً لفارق السن بينها ، وعلاقة (سير أوليفر) بالأخوان (تشارلز وجوزيف سيرفيس) تشوبها الحيرة النابعة من اختلاف المظهر عن المخبر اذ يبدو أحدهما تقيا ورعا بينما هو في حقيقة الأمر عكس ذلك ويبدو الآخر مستهترا عربيدا بينما هو في الحقيقة مخلص شريف .

والحدث الدرامي هنا هو عملية التكشف التي تتم من خلال محاولات الشخصيات الدائبة من ناحية ، ومن خلال طرح هذا الموقف في اطار اجتماعي يبرز حقيقته . فالمشاهد التي تصور الحياة الاجتماعية الفاسدة التي تقوم على الفضائح ـ رغم عدم ارتباطها بالموقف الأساسي في الحبكتين ارتباطا مباشرا ـ تساعدنا على فهم سلوك (ليدى تيزل) وشكوك زوجها وتنبهنا إلى الخطر المحدق بها في علاقتها مع (جوزيف سيرفيس) الذي يعتنق سلوكيات هذا المجتمع الفاسد بينما يتشدق بالمبادىء السامية . ورغم تنوع المشاهد في هذه المسرحية وانتقالها من حبكة إلى أخرى إلى أحداث فرعية مما يوحي بنوع من التفكك ، إلا أنها جميعا تتناول بدرجة أو بأخرى التيمة الأساسية للمسرحية ومصدر وحدتها الفنية وهي تيمة اللبس والخلط والتخبط الذي ينتج عن النفاق واختلاف المظهر عن المخبر . ان هذه الفكرة التي تتبلور من خلال تراكم المشاهد المنوعة تمثل قلب المسرحية وعنصر ارتكازها ووحدتها .

وتمثل نفس التيمة نقطة الارتكاز في مسرحية (جولد سميث) تتمسكن حتى تتمكن . وبينما طرحها (شريدان) من خلال مشاهد منوعة من حياة ومشكلات مجتمع المدينة ، اختار (جولد سميث) أن يطرحها في إطار ريفي ، وأن يجسدها تجسيدا مسرحيا ملموسا في المنزل الريفي الذي تدور فيه أحداث المسرحية . إن منزل (مستر هارد كاسل) يجسد في استعارة مسرحية واضحة فكرة اختلاف المظهر عن المخبر فهو في ظاهره يشبه فندقا ريفيا (a country inn). وعندما يصل إليه (مارلو) مع صديقه (هيستينجز) بعد أن ضلا طريقهما في الظلام يشرعان في معاملة سيده باعتباره صاحب الفندق وابنته كخادمة في

الفندق . وبعد أن يستنفذ جولد سميث إمكانيات هذا الموقف الكوميدية يتناول هذه الفكرة الأساسية فى تنويعة أخرى حين يجعل (مسز هارد كاسل) تدور فى عربة خيول فى الظلام حول منزلها بينما تظن أنها تقطع الفيافى والقفار . كذلك يجعل المؤلف (مارلو) الذى يجهل حقيقة هذه السيدة التى تطمع فى مال ربيبتها يعهد لها بحفظ جواهر هذه الربيبة لانه يظن أنها أفضل من يؤتمن عليها . وهكذا نجد أن المواقف الكوميدية الفرعية التى قد تبدو وكأنها لا ترتبط بالموقف الرئيسى ولا تؤدى وظيفة سوى الإضحاك تعمل فى حقيقة الأمر على تعميق الفكرة الأساسية فى المسرحية وهى فكرة الخلط وتخبط الرؤ ية حين يختلف المظهر عن المخبر . إن المنزل الريفى الذى يكذب مظهره مخبره ويلفه الظلام من كل جانب طوال المسرحية يجسد فى استعارة مسرحية مرئية الفكرة الأساسية فى المسرحية ويخلق جوا ضبابيا تتعثر فيه الشخصيات وتتعذر الرؤ ية السليمة بحيث يصبح سوء الفهم والخلط هو المحرك المنطقى للأحداث فى هذا المكان .

ان مبدأ الوحدة من خلال التنوع عن طريق الترابط التيمى (thematic) أو الاستعارى (metaphoric) هو المبدأ الأساسى الذى يحكم السياسة الدرامية فى مسرحيات (شريدان) و(جولد سميث) . فالفكرة الأساسية تتعمق وتتكثف من خلال تراكم مشاهد منوعة تتناولها بصورة أو بأخرى وتكشف ابعادها . وتقترب هذه السياسة الدرامية فى التشكيل الى حد كبير من روح الكوميديا الإليزابيثية وتختلف اختلافا ملموسا عن منطق التشكيل فى كوميديات السلوك أو الأخلاق . ولكن رغم إستلهام مسرحياتهما لروح التشكيل الدرامى فى العصر الإليزابيثى الا إنها فى نهاية الأمر لا تتمتع بدرجة الثراء الانسانى والفنى الذى تلمسه فى كوميديات شكسبير أو جونسون مثلا . أن كوميديات شريدان وجولد سميث تحمل رغماً عنها شيئا من قصور الرؤ ية الذى ميز عصرهما . ولكنها رغم ذلك تمثل محاولة جادة للعودة إلى السياسة الدرامية التى أفرزت أفضل نتاج المسرح الانجليزى فى مجال الكوميديا حتى عصرهما .

- ٦ -

بايــرون والمســرح الرومانســى الانجــــليزى

١ - المسرح الرومانسى

فشلت الحركة الرومانسية فى الشعر الإنجليزى فى إنتاج نصوص درامية تصحح مسار الحركة المسرحية آنذاك التى اعتمدت بالدرجة الأولى على الميلودراما الواقعية والتاريخية ــ أى على الطرح التبسيطى الساذج لعلاقة الانسان بعالمه ــ كما اعتمدت على عناصر الفرجة والإبهار .

لقد كتب الشاعر وليام وردسورث مسرحية واحدة بعنوان سكان الحدود (The Borderers ، عام ١٧٩٦ ولم تنشر إلا عام ١٨٤٨ بعد ان فشل فى تقديمها على خشبة المسرح ، وكتب كوليردج مسرحيتين هما الندم (Remorse) التى عرضت على مسرح دوررى لين عام ١٨١٣ ثم مسرحية زابوليا (Zapolia) عام ١٨١٧ ، أما شيلى فقد كتب عددا من القصائد الدرامية التى أطلق عليها مجازا اسم الدراما باستثناء مسرحية واحدة ميلودرامية الطابع هى الشنشى(The Cenci) عام ١٨١٩ ، وأما جون كيتس فقد اشترك مع صديقه تشارلز إرميتاج براون فى كتابة ميلودراما تاريخية بعنوان أوثو العظيم (Otho the Great)وشرع فى كتابة مسرحية تاريخية أخرى بعنوان الملك ستيفن King Stephen لكنه لم يكملها . أما بايرون الذى غالبا ما يدرج كأحد أقطاب الحركة الشعرية الرومانسية فقد كتب ثمانى مسرحيات لكننا سنؤجل الحديث عنها وسنفرد لها جزءا خاصا لأنها تختلف فى رؤ يتها الفكرية وملامحها الفنية إختلافا جذريا عن نتاج غيره من شعراء الحركة الرومانسية

الانجليزية فى مجال المسرح ، بل إن بايرون كان يعد نفسه فى زمرة الشعراء الكلاسيكيين مثل الكساندر بوب ويؤكد انتماءه لعقلانية القرن الثامن عشر ويسخر من الموجة الرومانسية السائدة فى عصره . ولكن لهذا الحديث مجال آخر .

لم ينتج شعراء الرومانسية الإنجليزية (وردسورث وكوليردج وشيلى وكيتس) إلا مجموعة ضئيلة من المسرحيات الفقيرة الفاشلة الميلودرامية الطابع . وفى نصوصهم القليلة هذه نلمح مجموعة من الظواهر تلح علينا فى المسرحية تلو الاخرى ونستطيع أن نعزو اليها فشل هذه المسرحيات دراميا وفنيا . وأول هذه الظواهر هو الفصل التعسفى بين الميتافيزيقا والأخلاق من ناحية ، وحركة الإنسان السياسية والاجتماعية فى محيطة التاريخى من ناحية أخرى ، ففى كل مسرحية من المسرحيات التى سبق ذكرها نجد صراعا فرديا أخلاقيا يطرحه الشاعر طرحا تجريديا – أى يجرده من بعده التاريخى والاجتماعى فينتفى الجدل المقنع بين الجانب الأخلاقى وحقيقة الفعل الانسانى ومحيطه ، ولذلك عادة ما تفشل هذه المسرحيات فى إقناع القارىء أو المشاهد بأهمية هذه التقلصات النفسية العنيفة لأبطالها . ونتيجة لهذا التجريد الذى ينبع من فصل الاخلاق عن محيط الفعل التاريخى نجد هذه المسرحيات تعج بالمنولوجات الطويلة التى تحوى تأملات وتطرح قضايا لا تؤثر فى مجرى الأحداث المعروضة ، وهى أحداث تتسم فى مجموعها بالعنف والرعب والقسوة ، وتعج بالشخصيات النمطية مثل الفتاة المظلومة والطاغية الشرير والأب العاجز العجوز . . وهلم جرا .

أما الظاهرة الثانية التى تتكرر فى هذه المسرحيات فهى جهامتها ، وأخذها لنفسها مأخذ الجد الشديد ، وغياب أى شعاع من الفكاهة أو الحس الساخر ، فهى مسرحيات تطرح رؤ يتها طرحا أحاديا واثقا يقترب من الدعاية ويرفض مبدأ الجدل المركب الذى لا تحيا الدراما دونه ، فالدرما تمثل فى جوهرها رحلة استكشاف معرفية تكتسب دراميتها وموضوعيتها وصدقها من قدرة الفنان على إقامة اشتباك وجدل وصراع حقيقى بين رؤ يته والرؤ ى المعارضة فى محاولة للوصول إلى الرؤ ية المتكاملة ، أما سياسة الإغفال المتعمد لكل النقائض فعادة ما يفرز فنا زائفا ساذجا . إن الرؤ ية الجدلية هى ما نفتقده فى المسرح الشعرى الرومانسى فى انجلترا ولهذا جاءت المسرحيات التى سبق ذكرها أقرب إلى الترجمة الحوارية لأفكار الشاعر وتأملاته منها الى الدراما .

وأما الظاهرة الثالثة فتتصل عضويا بالظاهرتين السابقتين ، فغياب التفاعل الجدلى مع الواقع يمثل إنفصالا نفسيا هروبيا يتجلى فى أبلغ صوره فى اللغة التى استخدمها هؤلاء

الشعراء فى مسرحياتهم ، فهى لغة لا تنتمى إلى عصرهم بل تحاكى فى مفرداتها وتراكيبها وصورها وإيقاعاتها لغة مسرحيات شكسبير فتبدو للقارىء فى بعض الأحيان وكأنها محاكاة ساخرة للغة هذا الشاعر العظيم . لقد كان الشعراء الرومانسيون يقدسون شكسبير ويرون فيه المثل الأعلى فى المسرح الشعرى وكانوا يحلمون بعودة المسرح الى عصر ذهبى كعصر شكسبير فحاولوا تقليد لغته وبنائه المسرحى ناسين أن لغة شكسبير وبناءه الدرامى كانا حصيلة تفاعل حى بين الشاعر وعصره بلغته وصراعاته وأفكاره . وفى هذا الصدد اختلف عنهم بايرون إختلافا جذريا . . لقد كان هم الشعراء الرومانسيين الرئيسى فى مشروعاتهم الدرامية هو محاكاة شكسبير . . أما بايرون فكان همه الأساسى هوالهروب من شبح تأثيره ، كما ذكر الناقد الانجليزى الشهير ويلسون نايت ، فقد أدرك بايرون بحسه الجدلى المتيقظ أن نجاح شكسبير ارتكز على واقعية الصراعات التى كان يطرحها ـ سياسية كانت أم دينية ـ مهما غلفها بالتاريخ أو بالبعد الجغرافى . ولهذا ركز بايرون فى مسرحه على الصرعات السياسية والدينية المحتدمة فى عصره وطرحها طرحا جدليا مركبا ، وأختار أن يكتب فى البداية فى إطار درامى يختلف تماما عن الإطار الشكسبيرى ، فحاول العودة إلى القالب الكلاسيكى المتشدد واستخدم لغة شعرية بسيطة وكثيفة فى آن واحد تقترب فى إيقاعاتها من الحديث العادى مما أثار عليه حفيظة بعض النقاد الذين اتهموه بالركاكة وعدم إجادة قواعد النظم .

إن مسرحيات بايرون تمثل رحلة بحث عن المعنى شكلت البناء الجدلى المركب الساخر الذى نلقاه فى كل مسرحياته الثمانية . أما الشعراء الرومانسيون فقد انطلقوا فى كتاباتهم المسرحية من رؤ ى مثالية محددة كاملة التكوين بدرجة كبيرة لا تفسح مجالا للجدل المركب الذى يمثل عصب الدراما .

٢ ـ مسرحيات بايرون

كتب بايرون ثمانى مسرحيات شعرية كانت أولاها مسرحية مانفريد (**Manfred**) التى كتبها عام ١٨١٦ بعد رحيله من انجلترا ، اثناء تجواله فى سويسرا وسط جبال الألب التى اختارها موقعا لأحداث المسرحية ، ونحن نقول أحداث المسرحية مجازا فهى مسرحية تفتقر إلى الأحداث المادية فى حقيقة الأمر وتقترب من شكل المونودراما النفسية ـ رغم وجود شخصيات عديدة إلى جوار البطل ـ فهى أقرب إلى مونولوج داخلى يكتنفه الغموض فى

مواضع عدة . ورغم الملامح الرومانسية الواضحة فى المسرحية ، مثل المنظر المسرحى الذى يمثل جبالا شاهقة ووديانا سحيقة وقلاعا قوطية قديمة ، وعنصر الأرواح والأشباح والشياطين الذى يذكرنا بمسرحيات شيلى ، وكذلك الطرح التجريدى لمعاناة فردية نفسية لا تتصل بواقع اجتماعى أو محيط تاريخى معروف ، وروح الثورة الجامحة والطموح المتطرف الذى يميز البطل مانفريد ويذكرنا بشخصية فاوست ـ رغم كل هذه الملامح الرومانسية التى تشترك فيها مسرحية مانفريد مع مسرحيات الشعراء الرومانسيين من معاصريه إلا أن بطل بايرون يجسد فكرة هامة تفصح عن بداية تحول بايرون عن النظرية الرومانسية الى موقف يقترب كثيرا من الفكر الوجودى . فإذا كان هم الشعراء الرومانسيين الأول ، وهم أبطال مسرحياتهم بالتبعية ، هو البحث عن الذات باعتبارها مستودع الحقيقة ، فإن بطل بايرون فى مسرحيته الأولى هذه لا ينشد إلا الهروب من الذات فيسعى جاهدا إلى نسيان ماضيه أولا ثم إلى قتل ذاته أخيرا . إننا نلمح فى اندفاع مانفريد نحو الموت شيئا يذكرنا بمقولة سارتر فى كتابه **الوجود والعدم** حين قال أننا نندفع نحو الموت وكأننا نسعى إلى تحقيق إمكانيتنا الوحيدة المتميزة .

وفى مسرحياته التالية التى كتبها فى إيطاليا فى الفترة ما بين عام ١٨١٩ و١٨٢٢ ، قبل رحيله إلى اليونان ووفاته هناك عام ١٨٢٤ ، تتضح هذه النظرة الوجودية التى يبطنها الإحساس بالاغتراب وتغدو مركز رؤية تقترب من فكر القرن العشرين ، رؤية محاورها نسبية الحقيقة وعبثية الوجود ، والتشكك فى وظيفة اللغة . كانت المسرحية التالية لـ(مانفريد)هى مسرحية **مارينو فالييرو** [**Marino Faliero**] التى تعالج قصة حقيقية فى تاريخ إيطاليا وتحكى عن دوق البندقية الذى قاد ثورة على النظام الذى كان على رأسه وتمرد على طبقته الأرستقراطية فأعدم عام ١٣٥٥ . ورغم أن بايرون اختار إطاراً كلاسيكيا لمسرحيته إلا أن معنى المسرحية ومبناها يتشكل من خلال علاقات التناص العضوية التى يقيمها بايرون بين نصه ونصوص مسرحيات **عطيل** و**ماكبث** و**يوليوس قيصر** لوليام شكسبير ، عن طريق تضمين إشارات لغوية عديدة واضحة ، تستحضر هذه النصوص بشخوصها ومواقفها ولغتها داخل النص بصورة جدلية ملموسة تحيل البناء الكلاسيكى المزمع على مستوى وعى الكاتب [فقد وصفها بايرون بأنها تراجيديا تاريخية] إلى نقيضه . . أى إلى محاكاة ساخرة للتراجيديا التقليدية [mock- tragedy] . إن مسرحية **مارينو فالييرو** تفتقر إلى الرؤية اليقينة التى تعتمد عليها التراجيديا الكلاسيكية وإلى التشكيل التراجيدى الذى يقوم أساسا على فكرة وحدة المنظور ، وهى تقترب من الدراما

المعاصرة فى نزعتها التشككية الساخرة ، ومنظورها المركب الذى يطرح فكرة نسبية الحقيقة كما يطرح تساؤلات عدة حول وظيفة اللغة ، ومصداقية القيم والنظريات الموروثة التى تقنن الحياة وتفسر الوجود ، والمصادر الحقيقية المحركة للفعل البشرى .

إن المسرحية تطرح فى البداية شخصيتها التاريخية الواقعية باعتبارها شفرة غامضة وتحاول تفسيرها فى إطار القالب التراجيدى الكلاسيكى الفنى والرؤية الكلاسيكية الفكرية ، وكأنها تختبر قدرة هذه « الفورمة » الكلاسيكية ، الفنية والفكرية ، على تفسير لغز هذه الشخصية التاريخية الغامضة التى تحير المؤرخون فى تفسير دوافعها ــ شخصية رأس النظام الذى يقود ثورة ضد هذه النظام . ثم تمضى المسرحية لتحول المنظور التراجيدى الأحادى القديم إلى منظور تكعيبى مركب فتتحول هذه الشخصية التاريخية إلى مجموعة من الصور المتناقضة والمتعارضة فتارة يبدو البطل مارينو قاتلا خائنا مثل ماكبث ، وتارة زوجا غيورا مثل عطيل ، وتارة ثائرا مثاليا حرا مثل بروتس فى يوليوس قيصر كما يذكرنا فى مواقع كثيرة بالملك لير . . إن آلية التناص هى الآلية الفاعلة فى إنشاء نص مارينو فاليرو الذى يبدولنا كمنشور زجاجى عبر فصوله الخمسه ، وتفضى سياسة التناص هذه إلى تحييد الإطار التراجيدى المبدئى وبزوغ هيكل فكرى يقترب من الفكر الوجودى ، فيتحول البطل مارينو فاليرو من بطل تراجيدى ثابت الملامح واضح المعالم إلى بطل وجودى يسعى إلى اكتشاف هويته . . إلى إن « يصبح » فى قول سارتر ، أى إلى أن يصنع وجوده الصادق الحقيقى [authentic] عن طريق الثورة والاختيار الحر والفعل الملتزم رغم المعاناه والوحدة والتشكك فى ضوء النسبية وغياب اليقين .

ويبرز هذا النص المسرحى أيضا ، فى نظرته إلى اللغة ، حداثة فكر بايرون واقترابه من فكر القرن العشرين ، ففى أكثر من موقع يطرح النص ضمنا أو صراحة الفكرة الأساسية التى تنطلق منها الفلسفات اللغوية الحديثة والتى تقول بأن اللغة لا تعبر عن الواقع بقدر ما تصنعه ــ أى أن اللغة هى الأنماط المعرفية التى يتم من خلالها تفسير التجربة البشرية الحية ومعطيات الواقع ، فاللغة فى ضوء هذه الفكرة أداة تشكيل فاعلة ، وأداة تسييس وتزييف وسيطرة ، وسلاح أمضى من السيف وأشد فتكا من الخنجر . ولا شك أن بايرون قد استلهم هذه النظرة إلى اللغة من مسرحية يوليوس قيصر التى ينجح فيها مارك أنطونيو عن طريق اللغة وحدها فى قلب مسار ثورة بروتس وأعوانه . وتتجلى حداثة بايرون أيضا فى طرحه الدائم لفكرة نسبية الحقيقة التى يترجمها فى مسرحيته هذه إلى تشكيل درامى يقوم على تعدد المنظور على النهج التكعيبى .

وفى مسرحيته التاريخية الثانية التى تحمل اسم بطلها ـ سار دانا بولوس ملك الآشوريين ـ وكان ملكا ضعيفا مولعا بالملذات ، انغمس فيها حتى أطاحت به ثورة ، تتأكد النظرة الوجودية ، وتتدخل بصورة حاسمة فى تحويل الشكل التراجيدى القديم إلى دراما تشككية حديثة تقول بأن الإنسان هو صانع المعنى والقيمة ، وأن الوجود والقيمة لا يتحققان إلا من خلال ممارسة الاختيار الحر والفعل الملتزم الذى يتحمل الإنسان مسئوليته تماما دونما تبرير قدرى أو أخلاقى مسبق . والحق أن حديث الملك ساردانا بولوس عن « اليأس » بعد هزيمته أمام الثوار وحصار قصره يقترب اقترابا مذهلا من وصف جان بول سارتر لمعنى اليأس فى مقالته « الوجودية فلسفة إنسانية » .

وإذا تأملنا البناء اللغوى لهذا النص فسنجد أن بايرون يستخدم المجاز بكل أنواعه ليقيم بناء مناهضا لمسار الحبكة التاريخية بدلالاتها التقليدية فيحول انغماس الملك فى الملذات وإهماله للبطولات العسكرية من ملمح سلبى إلى فلسفة واعية تناهض فكرة البطولة القديمة التى يجسدها قائد الجيش . فإذا كان قائد الجيش يعلى من قيمة الحرب والبطولة العسكرية فإن الملك يدعو الى السلام ويتشبه بالسيد المسيح إذ يلبس إكليلا من الزهور فوق رأسه .. ولا ينتصر بايرون لأى منهما تماما .. بل يشكك فى كل من الموقفين .. فضعف الملك ونعومته يجعله أقرب إلى النساء منه إلى الرجال ويضفى عليه هالة فكاهية ساخرة تجعل هذه المسرحية أقرب إلى الملهاة المأساوية منها الى المأساة . كذلك يسخر بايرون من فكرة البطولة العسكرية التى يدعو إليها قائد الجيش « سالامينيس » إذ يقرنها بشخصية ملكة متوحشة من أسلاف بطله وهى الملكة « سمراميس » التى أهلكت جيشا بأكمله ثم فرت وكانت فى شهوتها للدم والقتال أقرب الى الوحش الكاسر فماتت أنوثتها وشاهت طبيعتها ..

وينتهى البناء الاستعارى فى المسرحية إلى نوع من المصالحة بين النقيضين يرى فى الصراع ضرورة لتحقيق الهوية عن طريق الفعل ، لكنه فى نفس الوقت لا يضفى على الصراع متمثلا فى الحرب قيمة بطولية ، بل يعتبره شراً لابد منه ، وفى هذه المسرحية يتحقق هذا التوفيق بين النقيضين ـ الحرب والسلام ـ على مستوى المجاز فى إطار مواقف حوارية تؤكد التناقض .. أى أن الحوار هنا ينشط على مستويين ، أحدهما ـ وهو مستوى الدلالة المباشرة ـ يؤكد التناقض والصراع بين وجهتى النظر ، والآخر ـ وهو المستوى المجازى أو الاستعارى ـ يسعى إلى التوفيق والمصالحة ، وهكذا تتقدم المسرحية فى سلسلة من المواقف

التى يشكل كل منها مفارقة . وتؤكد هذه المسرحية إيمان بايرون بأن الوجود لا يتحقق إلا بالفعل الاختيارى الملتزم ولهذا يختار الملك ساردانا بولوس أن يحارب فى النهاية رغم كراهيته الشديدة للحرب ، فالموقف السلمى الدائم من الحياة هو موقف هروبى كما توضح له حبيبته « ميرا » ــ الأميرة اليونانية الأسيرة ، والحياة كما تعرفها ميرا ويدركها ساردانا ــ بولوس بعد تجربة الحرب ، الحياة لا تتحقق بالكلمات والنظريات ، فالكلمات تظل تجريدا أجوفا ما لم يلتحم الإنسان فى صراع وجودى ليكتشف معدنه ويعرف حقيقته .

ويشير إتكاء بايرون فى هذه المسرحية على المجاز اللغوى ، واستخدامه للصورة الشعرية استخداما بنائيا فاعلا ، إلى أنه كان يتلمس طريقه نحو ما أسماه الفلاسفة الوجوديون فيما بعد ــ وخاصة ميجويل دى أونامونو فى كتابه المعنى التراجيدى للحياة ــ بالتفكير المجسد أو التجسيدى(concrete thinking) والذى يناقض النزعة التجريدية فى الفكر واللغة (Abstract thinking) . لقد كان بايرون ينظر إلى اللغة نظرة شك وريبة ويرى فيها ستارا كثيفا يحجب الوجود تارة ، وقوة « تجريد » وتبسيط وتنميط تزيف المعنى الحقيقى للوجود تارة أخرى . وكان أيضا يدرك فاعليتها كسلاح سيطرة وقهر . وكانت شكوك بايرون الأخلاقية والميتافيزيقية تنبع رأسا من نظرته هذه إلى اللغة ، فقد كان أحيانا لا يرى فى النظريات والعقائد الموروثة إلا صياغات لغوية فرضتها أقليات لمصلحتها فاكتسبت قداسة بحكم العادة والزمن ، وكان يرى أن هذه النظريات أو الأيديولوجيات تعوق تفاعل الإنسان مع الوجود تفاعلا حقيقيا .

وإذا كانت السياسة بمعناها الواسع هى الإطار العام للصراعات التى تشغل المسرحيتين الأولتين لبايرون ، فإن السياسة تتحد بالدين اتحادا وثيقا فى فكر بايرون ورؤ يته فى مسرحيته الثالثة **الأب والإبن فوسكارى** . وتعتمد المسرحية على واقعة تاريخية حقيقية هى تعذيب ونفى ابن أحد حكام مدينة البندقية وهو الدوق فوسكارو لاتهامه بتهمة سياسية تضاربت حولها الأقوال . ويوظف بايرون هذا الصراع السياسى الذى يلفه الغموض ليطرح من خلاله رؤ ية وجودية بالغة القتامة وذلك عن طريق آلية التناص مرة أخرى ، فهو يضمن نصه بصورة منتظمة مكثفة إشارات لغوية واضحة تحيلنا دوما إلى التوراه وخاصة « سفر التكوين » وقصة خروج موسى وأهله من مصر ، فتكون هذه الإشارات الملحة نصا دينيا موازيا للنص السياسى التاريخى ، ويتحول الدوق فوسكارو إلى استعارة تاريخية لآدم بينما تتوحد صورة قابيل وهابيل فى شخصية ابنه جاكوبو ــ المذنب/ البرىء ، المعذب/

المنفى من جنة البندقية ، وتغدو مدينة البندقية التى تحيط بها الأمواج المتلاطمة التى تمثل العماء ، والتى يحكمها الدوق ويرتدى خاتمها ــ خاتم الحكم أو الزواج ــ تغدو مدينة البندقية استعارة مركبة للأرض/الأم التى تلفظ الإبن إلى غربة الوجود ، ولحواء التى أخرجت البشرية من نعيم الجنة إلى جحيم الوجود ، ولأرض مصر التى خرج منها موسى وعشيرته ، وللجنة ذاتها .

وهكذا يطابق بايرون عن طريق التناص بين فكرة الخطيئة الأولى الدينية وفكرة الميلاد بمعنى الاغتراب الوجودى ، ويعيد تفسير التاريخ السياسى والتراث الدينى تفسيرا وجوديا . ففى نهاية المسرحية التى تهيمن عليها فكرة السجن من ناحية ، وفكرة المنفى من ناحية أخرى ، وتتوسطها صورة الرحم التى يترجمها بايرون إلى تجسيد بصرى مسرحى فى الفصل الثانى ، إلى سجن مظلم تحت أمواج البحر ــ فى نهاية المسرحية يخرج الإبن من هذا السجن ليذهب إلى منفاه فى جزيرة « كانديا » الجدباء التى لا يأهلها إلا المذنبون المعذبون ، والجزيرة استعارة للوجود الانسانى ، يخرج الإبن من السجن إلى المنفى وكأنه يخرج من أمان الرحم إلى غربة الوجود ، ومن نعيم الجنة إلى عذاب الأرض . ويتجلى التوحد الاستعارى بين شخصية الأب فوسكارو وشخصية آدم الذى أذنب فمنح البشرية لعنة الموت والحياة فى حديث الابن الأخير الى والده قبل رحيله إذ يقول :

الإبن : فالتسامح
الأب : من ؟
الإبن : أمى لأنها ولدتنى
وسامحنى أنا أيضا لأننى عشت ،
وسامح نفسك كما سامحتك ، لأنك وهبتنى الحياة .

وفى مسرحيته التالية قابيل يطرح بايرون قناع السياسة والتاريخ جانبا ، ويقدم تفسيرا وجوديا واضحا لشخصية قابيل وجريمته يذكرنا برواية الغريب لألبير كامى ، فالمسرحية تترجم جريمة قتل قابيل لأخيه إلى فعل وجودى ملزم لا يتحقق وجود قابيل وهويته بغيره . إن بايرون يحول ذنب قابيل من ذنب أخلاقى إلى ذنب وجودى ، فقابيل يثور ويحتج فى بداية المسرحية لأنه أخذ بجريرة أبيه ، وعوقب بالعمل الشاق فى الأرض لذنب لم يقترفه ، وهو يطلب العدل . . ويتحقق العدل فى النهاية ، فى مفارقة ساخرة ، إذ يرتكب قابيل جريمته أو ذنبه الوجودى فتتحقق هويته ويغدو حقا قابيل !

ويستدعى هذا النص فى مواقع عدة بعض الكتابات الوجودية الحديثة . خاصة كتابات الفيلسوف كيركجارد حول تلازم الإحساس بالذنب مع حرية الفعل . ورغم الرؤ ية التشاؤمية التى تزيد من جرعتها روح السخرية المريرة التى تشيع فى أرجاء هذا النص ، إلا أن النص لا يخلو من قيمة إيجابية وهى احترامه للوجود الإنسانى باعتباره قوة فاعلة متجددة ، وإن كانت تحمل فى ثناياها حقيقة الموت كشرط أساسى لوجودها . ويبرز فى هذه المسرحية أيضا ذلك الصراع بين التجربة واللغة أو الوجود والنظرية الذى ألح على فكر بايرون طول حياته ، فحقيقة الوجود عند بايرون تتحدى دائما التقنين والتفسير اللغوى للوجود ، بينما تسعى اللغة دائما إلى السيطرة على الوجود وقولبته وتنظيمه منذ أن علم الله آدم الأسماء وإذا كان شكسبير قد قال أن « الوردة تظل وردة تحت أى اسم » وذلك فى مسرحية « روميو وجوليت » فإن بايرون يتشكك فى صدق هذا القول ويرى أن الرموز اللغوية تستطيع أحيانا أن تغيب الواقع وتنفيه وتزيفه .

إن الجدل الدائم بين الوجود واللغة أو بين حقيقة الفعل المجسد والكلمة المجردة يشكل حجر الزاوية فى فكر بايرون وفنه الدرامى ، وهو جدل يبرز أن أى مبدأ أو نظرية تظل مشروعا نظريا للوجود لا يتحول إلى حقيقة إلا من خلال الفعل الحر الملتزم الذى يختبر مصداقيته ويحدد قيمته فى ضوء نتائجه على الآخرين .

وبعد قابيل كتب بايرون مسرحية دينية أخرى هى الأرض والسماء التى وظف فيها قصة طوفان نوح كاستعارة درامية لطبيعة الوجود الانسانى الذى تتحد فيه معانى الموت والحياة . ومرة أخرى يذكرنا هذا النص فى مواقع عدة بكتابات الفيلسوف الوجودى المؤمن كيركجارد كما يستدعى إلى الذهن الفكرة المحورية فى العديد من طقوس الخصوبة الوثنية التى تنظر إلى الموت باعتباره بداية دورة حياة جديدة لا فناء ، والتى يرتبط فيها الدين بالجنس ارتباطا واضحا . والمسرحية تقترب من شكل الدراما الرمزية الغنائية وتطرح تصورا مبتكرا لشكل المسرح الشامل الذى نظر له الموسيقار فاجنر فيما بعد ، وتعد إرهاصا بتطور تقنيات المسرح ووسائله التكنولوجية كما يشير جورج شتاينر فى كتابه موت التراجيديا فى الفصل الذى يخصصه لمسرح بايرون . وتصلح المسرحية خاصة كنص لعمل أو برالى فى تصورى .

وقد تعرض بايرون لحملة نقد ضارية فى بريطانيا وصلته أصداؤ ها فى منفاه فى إيطاليا ، وأتهم بالكفر والالحاد ، وامتد الهجوم من فكره إلى فنه فوصف النقاد مسرحياته

بأنها تفتقر إلى مقومات الدراما ولا تصلح للمسرح واتهموها بالجفاف . . ويرى بعض النقاد أن حملة الهجوم هذه على مسرحياته كانت الدافع الرئيسي الذى جعل بايرون يكتب مسرحيته الميلودرامية الفجة المسماه فيرنر (Werner) التى حاكى فيها أساليب المسرح التجارى فى عصره ربما ليثبت لنقاده قدرته على كتابة الميلودرامات الجماهيرية جنبا إلى جنب مع مسرحياته التجريبية الفكرية الجادة .

وكانت آخر مسرحيات بايرون التى مات قبل أن يكملها هى مسرحية **المشاه يتحول** التى ترهص بعدد من الأساليب المسرحية التى ظهرت فى القرن العشرين ـ مثل التعبيرية ، والمسرح الشامل ، والمسرح الطقسى ، والمسرح الملحمى . وقد تزامن تأليف هذه المسرحية مع بداية استغراق بايرون شبه التام فى كتابه ملحمته الساخرة **دون جوان** ــ التى كان قد كتب أجزاءً منها فى فترات متقطعة قبل ذلك . وربما يفسر لنا هذا التزامن تحول المسرحية بعد جزئها التعبيرى الأول [الذى يقدم أسطورة فاوست فى ثوب جديد لا يخلو من لمسة فكاهة رغم طابعه الطقسى] إلى ضرب من البناء السردى الملحمى فى جزئها الثانى الذى يدور حول فكرة المعارك الدينية ويلعب فيه الشيطان الذى يتبع البطل فى صولاته وجولاته دور المعلق الساخر اللاذع . ويذكرنا انتقاد الشيطان التابع (الذى يدعى « قيصر ») للحروب الدينية بنظرة بريخت إليها كما طرحها فى مسرحية **الأم شجاعة** ، فالجنود جميعهم يقتلون وينهبون ويغتصبون ويشبعون نهمهم باسم الدين ، لا فرق فى ذلك بين كاثوليكى أو بروتستانتى . وفى متتالية مشاهد الحرب هذه التى تشكل الجزء الثانى من المسرحية يستخدم بايرون قصة برج بابل ليعلق من خلالها على استخدام اللغة فى تزييف الواقع على مر التاريخ ، وليؤكد أن الصياغات اللغوية المختلفة لمعنى الحقيقة فى صورة نظريات جامدة إنما تسعى بالدرجة الأولى لا إلى كشف معناها ، بل إلى تجنيدها لخدمة هدف أنانى سلطوى . فهو يقول على لسان الشيطان / الخادم قيصر أن الإنسان فى الزمن الغابر كان إذا نشد الرفعة والسلطة يبنى برجا ماديا عاليا كما فعل بناة برج بابل الذين أراد ملكهم الوصول الى السماء ، وفى الزمن الغابر أيضا كانت اللغة أداة تواصل حقيقى إذ حين اختلطت ألسنة بناة البرج تفرقوا فى هلع وسادت الفوضى . أما فى العصر الحديث فتجد الناس قد استعاضوا باللغة فى فرض سلطانهم وتحقيق أهدافهم ، فتجدهم يشيدون أبراجا كلامية ولا يؤرقهم ألا يفهم بعضهم البعض ، بل على العكس تماما ، كلما ازدادت النظريات أو الأبراج الكلامية غموضا إزدادت فاعليتها كوسيلة فى فرض السيطرة والقهر

الفكرى . ويلعب قيصر بذكاء وسخرية على لفظ بابل (Babel) الذى يفيد فى آن واحد فى اللغة الإنجليزية معنى برج بابل ومعنى « الخلط اللغوى » .

ومع بداية الجزء الثالث تتحول المسرحية عن الأسلوب الملحمى الذى ميز الجزء الثانى إلى أسلوب جديد يذكرنا بالمسرحيات النقدية الواقعية الساخرة كما كتبها برنارد شوفى القرن العشرين . لكن المسرحية تتوقف بعد صفحات قليلة . . فقد تركها بايرون ورحل الى حرب التحرير اليونانية ولم يعد ليكملها .

إن مسرح بايرون يمثل فى مجموعه رحلة بحث فلسفى عن تفسير مقنع للوجود بدأت بتقديس الحرية كحلم رومانسى وانتهت باعتبارها عبثا ومسئولية وجودية . وقد تمخضت رحلة البحث هذه عن فحص نقدى شامل للعقائد الموروثة أفضى بدوره إلى كسر الأنماط المسرحية المألوفة وبزوغ أنماط جديدة تستوعب الرؤ ية الفكرية المخالفة . وقد ساعد بايرون على الانغماس فى التأمل والتجريب ابتعاده عن انجلترا ومسرحها التجارى الذى كان قد انغمس فيه فترة إبان عمله عضوا فى لجنة قراءة واختيار النصوص فى مسرح « دروورى لين » . ورغم أن بايرون قد سعى فى ثورته على الميلودراما التى اكتسحت المسرح فى عصره إلى إحياء التراجيديا الكلاسيكية فى أول الأمر ، إلا أن طبيعة رؤ يته للوجود وفكره المتشكك وحسه الساخر لم تكن لتسمح بتحقق البناء التراجيدى الكلاسيكى فى مسرحه ، وبدلا من التراجيديا تحول مسرحه الى نمط مسرحى معاصر يمكن وصفه بالكوميديا السوداء . . أى تلك المسرحيات التى تتناول موضوعات التراجيديا القديمة بروح التشكك والسخرية .

ولعل أكبر دليل على حداثة مسرح بايرون وروحه التجريبية الثائرةأن اجتذبت مسرحيتهقابيل شخصيتين من أبرز شخصيات المسرح التجريبى المعاصر وهما ستانسلافسكى الذى أخرجها فى روسيا فى العشرينات ، ثم جروتوفسكى الذى قدمها فى بولندا فى الستينات ، كما قدمت فرقة تجريبية أخرى فى لندن هى فرقة « تربل أكشن جروب (The Triple Action Group) مسرحية الشائة يتحول على مسرح راوند هاوس عام ١٩٧٢ وأخرجها المخرج التجريبى ستيفن رامبلو متبعا اسلوب مسرح جروتوفسكى .

ملحق (١)

بايـــــرون وابنـــــاء وطنــــــه

يقول المثل الشعبى « كل بنى مهان فى وطنه » ، وربما لم يصدق هذا المثل على شاعر كما صدق فى حالة بايرون . فرغم أن معاصره الشاعر الألمانى العظيم « جيته » قد أوفاه حقه فى حياته ووصفه بالعبقرية حين قرأ مسرحية مـا نفريـد ، ورغم إعجاب كبـار الشعراء الإيطاليين به فى عصره ، وتأثر العديد من شعراء روسيا بشعره وعلى رأسهم الشاعر الكبير بوشكين فى ملحمته أونيجن (Onegin) ورغم اعتراف شعراء وأدباء أوروبا بقدره وتفوقه على معاصريه من الشعراء الانجليز إلا أن إبداعه ظل مهملا فى انجلترا زمنا طويلا وما زال حتى الآن لا يلقى حظه من التقدير والتقييم ، بل إن معظم الدراسات الإنجليزية التى تتناول شعره قام بها أمريكيون .

وقد حاول الناقد الكبير ولسون نايت عام ١٩٥١ أن يبدأ حملة لإعادة تقييم بايرون ووضعه فى مكانه اللائق فى تاريخ الشعر الإنجليزى ، بل وجعل واحدة من تلامذته هى باتريشيا بول تختار المسرح الرومانسى الشعرى موضوعا لرسالة الماجستير التى أشرف عليها فى الخمسينـات لتقارن مسـرح بايـرون الشعرى بمسرحيات معـاصـريـه من الشعـراء الرومانسيين . لكن الحملة لم تسفر عن اهتمام يذكر ولم تنجح فى تعديل النظرة النقدية السائدة فى انجلترا لأعماله التى تتأرجح بين الإهمال أو السخرية أو العداء السافر ، بل أن أحدث كتاب تناول شعره ومسرحياته وهو كتاب بايرون : **شاعر أمام جمهوره** ، لمؤلفه فيليب مارتن ، قد جعل قضيته الرئيسية إثبات سطحية بايرون وتفاهته وسعيه الدائب إلى الشهرة بأى ثمن وبخضوعه لمتطلبات الذوق الجماهيرى السائد !

وليت الأمر اقتصر على الهجوم على شعر الرجل ومسرحه ، لكنه فى أحيان كثيرة تخطاه إلى محاولة تلويث سمعته كإنسان . إن معظم الكتب التى كتبها بريطانيون عن بايرون تصب جل اهتمامها على حياته ، وتصوره فى صورة المارق العربيد الذى استهان بكل القيم وضرب عرض الحائط بكل التقاليد ، بل وخان وطنه أيضا . وإذا كان القارىء قد شاهد فيلم ليدى كارولاين الذى عرضه التلفزيون المصرى فى برنامج نادى السينما فى أواخر عام ١٩٨٦ فسوف يلمس العداء الشديد الذى يكنه المثقفون الإنجليز المحافظون لبايرون والذى تجلى فى الصورة القبيحة الزائفة التى قدموه بها فى الفيلم . ولا عجب فى هذا ، فرغم أن الفيلم انتاج أمريكى ـ إيطالى مشترك إلا أن كاتب السيناريو ومخرج الفيلم روبرت بولت إنجليزى حتى النخاع ، لذلك جاء فيلمه مشبعا بالنظرة الإنجليزية التقليدية لبايرون ، ونعنى بها نظرة طبقة الصفوة الحاكمة ، فانتصر الفيلم لشخصية ليدى كارولين ، ولم تكن فى الواقع إلا امرأة تافهة طاردت بايرون بغرامها حتى ضاق بها ورجا والدتها أن تكبح جماحها . . انتصر الفيلم لهذه المرأة الأرستقراطية التافهة وشوه صورة ثائر العصر .

ولقد لونت هذه النظرة العدائية التقليدية لشخصية بايرون التقييم النقدى لأعماله فوصف النقاد شعره بأنه تافه حيناً أو منحل إباحى على أحسن الفروض ، ووضعوا أشعار وردسورث ، وجون كيتس وبرسى شيلى ، ووليام بليك فى مرتبة أرقى من أشعاره . وربما كان السبب الحقيقى لهذه النظرة الرسمية العدائية الموروثة سبباً سياسياً بالدرجة الأولى لا سبباً أخلاقياً ، فقد كان لمعظم ساسة العصر مغامراتهم العاطفية ، بل أن تشارلز لام نفسه ـ زوج ليدى كارولين ـ الذى صوره الفيلم فى صورة قديس له نقاء الملائكة ـ ورد إسمه فى قضية رفعها زوج إحدى الشاعرات يطلب الطلاق منها لعلاقتها الغرامية بهذا الملاك ! لكن هؤلاء الساسة كانوا يخفون علاقتهم المحرمة ويمارسونها سراً . . أما بايرون فقد كان يكره النفاق فى كل صوره وألوانه ـ الأخلاقى والسياسى والدينى ـ ولهذا لم يتبع قواعد اللعبة ، ولم يلتزم بسلوكيات هذه الطبقة ، فجاهر بعلاقاته ، كما جاهر بآرائه السياسية والدينية . ولهذا كرهته طبقته ووجدت فيه تهديداً لمهابتها كطبقة حاكمة وخطراً على سطوتها وصورتها . أضف إلى ذلك هجوم بايرون المستمر على النظام الملكى السائد ، على الملك والبلاط وحزب المحافظين ، وعلى سياسة انجلترا الإستعمارية ، وانتصاره للثورة الفرنسية ، وتفكيره فى قيادة ثورة جمهورية ضد الملكية فى بلاده ، تلك الفكرة التى سيطرت عليه عام ١٨١٩ حين شرع فى كتابة مسرحيته التاريخية الأولى مارينو فاليرو التى تحكى عن

حاكم إيطالى يثور على طبقته الحاكمة ، وكان هذا هو وضع بايرون إذ كان من الطبقة الحاكمة وثائراً عليها فى نفس الوقت .

لقد احتفت الأرستقراطية الحاكمة فى انجلترا ببايرون فى بداية الأمر واعتبرت نجاحه الفنى رمزاً لعبقريتها تفخر به ، واستمر احتفاؤ ها به إذ توالت قصائده السردية الرومانسية الهروبية عن الشرق و هى بالقطع ليست أفضل أعماله ،لكنها رجمته بالحجارة حين بدأ شعره يتصل بالواقع ويتعرض صراحة لقضايا حيوية شائكة مثل الدين ونظام الحكم . ولما كانت الطبقة الحاكمة فى انجلترا ، فى الماضى وربما أيضاً فى الحاضر ، هى المتحكمة فى الذوق العام والقيم الفنية الأدبية باعتبارها صاحبة الأيدلوجية المهيمنة وأكثر الطبقات ثقافة ، ولما كان بايرون معادياً لهذه الطبقة التى كان واحداً منها ، حاولت هذه الطبقة بدورها أن تقلل دوماً من قدره كشاعر فهى لم تسامحه أبداً خروجه عن طاعتها وتخليه عن ولائه للأرستقراطية .



ملحق (٢)

موقف بايــــرون
فى
حـــرب تحـــرير اليـــونان

لم يحظ الشاعر الانجليزى (جورج جوردون نويل بايرون) (١٧٨٨ ــ ١٨٢٤) بقدر كاف من اهتمام الأدباء العرب على عكس غيره من شعراء الحركة الرومانسية من أمثال (شيلى) و (وليام بليك) ، بل وحتى (جون كيتس) أو (وليام وردسورث) أو (كوليردج) . وربما كان السبب فى هذا هواختلاف (بايرون) عن معاصريه من الرومانسيين اختلافاً جذرياً .

إن جوهر الررومانسية فى تعريف الفيلوسوف الأمريكى (والتركاوفمان) ــ كما ورد فى مقدمة كتابه الوجودية من دستيوفسكى إلى سارتر (ص ١٠) ــ هوالنزوع الدائم إلى الهروب من« الآن » و « هنا » ــ أى من اللحظة الحاضرة وواقعها الملح ، ومحاولة فلسفة الوجود عن طريق مثاليات ذاتية بحتة . لكن (بايرون) كان يرى أن الحياة ليست لوحة ثابتة يتأملها الإنسان عن بعد ليستخلص منها العبر والمواعظ ، أو ليفرض عليها تفسيراً فلسفياً معيناً يريحه ، بل محيطاً ديناميا حياً على الإنسان أن يتفاعل معه ليشكل ملامحه ومعناه أو يغيرها . كان الواقع المعاش عند (بايرون) بأبعاده السياسية والإجتماعية أهم من أى تنظير فلسفى مجرد ، وكان يعتقدأن تحديد الحياة فى أيدلوجيات وفلسفات تفتقر إلى المرونة ولا تأخذ فى الإعتبار المتغيرات الإنسانية الدائمةيؤدى حتماً فى النهاية إلى الموت والجمود .

لهذا نجد أن أشعار (بايرون) ــ حتى فى قصائده الروائية الأولى التى إختار لبعضها إطار شرقياً ساحراً مما أكسبها صفة الرومانسية ــ نجد أن أشعاره تكاد لا تخلو من واقع

اللحظة التاريخية على المستويين الإجتماعى والسياسى ، وتحمل دائماً ــ بدرجات مختلفة ــ نبرة واقعية ، وحساً ساخراً ، وإحساساً بالمفارقة . وربما لهذا السبب تجنبه الأدباء العرب الذين اجتذبهم فى شعر الحركة الرومانسية النزعة المثالية والميل إلى التجريد والمبالغات العاطفية .

ولكن الأمر لم يقف عند حد التجاهل لبايرون أو الجهل بشعره ، بل ذهب البعض إلى محاولة تشويه صورته فى عيون العرب ، تارة بالتركيز على حياته الشخصية ومغامراته العاطفية (التى أحاط بها دائماً كثير من المبالغات) ، وتارة باتهامه بمعاداة الإسلام لاشتراكه فى حروب تحرير اليونان ضد الحكم العثمانى . ومن سخرية الأقدار أن يوجه إلى (بايرون) مثل هذا الإتهام ، وهو الذى ربطته بالعديد من الولاة الأتراك صداقة عميقة دامت حتى إبان احتدام الحرب التركية ــ اليونانية ، وهيأت له الفرصة ليقوم بدور الوسيط فى تبادل الأسرى بين الجانبين ويحاول إرساء قواعد إنسانية متحضرة لمعاملة أسرى الطرفين . ومن الشواهد الطريفة على هذا أن (بايرون) إستضاف فى بيته المؤقت فى مدينة (موسولنغ) فى اليونان سيدة تركية مسلمة وإبنتها الصغيرة حين وقعتا فى الأسر حتى عادتا معززتين مكرمتين إلى وطنهما . وقد ربطته بالطفلة الصغيرة التى أشار إليها باسم (ليلى) فى ملحمته دون جوان عاطفة أبويه جياشة إذ رأى فيها صورة من إبنته (آدا) التى إفترق عنها مضطراً منذ ميلادها عام (١٨١٥) ، وحاول جاداً أن يتبنى الطفلة التركية ، وكان أكثر ما أعجبه فيها تمسكها الشديد بدينها .

كان (بايرون) يكن للأتراك والمسلمين أعمق مشاعر الإحترام وفكر أكثر من مرة فى إعتناق الإسلام ، وكتب فى ذلك يقول : « لوقدر لى أن أومن لا عتنقت الإسلام . إن أكثر المشاهد جلالة هو منظر مسلم ينتزع نفسه من خضم الحياة ومسئولياتها الملحة حين يؤذن المؤذن ليقف فى خشوع يتعبد بين يدى خالقه ، وكأنه نسى العالم من حوله . فى هذه البساطة وهذا الخشوع أرى العبادة الحقة » . ويكفى أن يطلع القارىء على الهوامش التى كتبها (بايرون) لقصيدته الكافر The Giaour (وهى الكلمة التركية التى تقابل بالإنجليزية The Infidel) ليشرح لقرائه الإنجليز بعض تفاصيل الحياة فى الشرق وعاداتها ، ليدرك عمق احترام (بايرون) للدين الإسلامى .

ورغم مشاعر الإعجاب والود تجاه المسلمين إشترك (بايرون) فى حرب اليونان ليس كرهاً فى الأتراك أو الإسلام ولكن حباً فى الحرية ومقتاً للقهر فى كل صوره وألوانه . لقد كان

(بايرون) طوال حياته ثائراً مناهضاً للظلم بقلمه وجهده وماله وحياته . لم تكن الحرية لديه مجرد شعار أو حتى قيمة تثرى الحياة ، بل كانت الحياة نفسهـا وشرطـاً أساسيـاً للوجود الإنسانى الحق . إن المبادىء الأساسية التى ارتكز عليها (فكر بايرون) وسلوكه وأفصح عنها فى شعره تتلخص فى القدرة على الإختيار الحر ، والفعل الحر ، وتحمل مسئولية القرار والفعل تحملاً أخلاقياً كاملاً فى نتائجه على الآخرين ، إذ حين يصبح الإنسان قادراً على القرار الحر ، والفعل الملتزم ، وتحمل المسئولية ، تولد القيم الإنسانية الصادقة ، والحياة الشريفة فى رأى (بايرون) .

وقد إنتصر (بايرون) لليونانين ضد الأتراك لا حباً فى هؤلاء أو كراهية لأولئك (فقد كان فى قرارة نفسه وكما يفصح فى خطاباته يفضل الأتراك على اليونانين الذين نعتهم بالخسة والكذب) ، وإنما إيماناً منه بأن العبودية تسلب الإنسان أخلاقه ، وتفقده القـدرة على الصدق وتحمل المسئولية ــ كما فعلت سنوات القهر التركى بأخلاق اليونانين . لذا كان إنتصاره لهم إنتصاراً لحق الإنسان أن يكون إنساناً ، وهوحق لا يوجد إلا فى ظل الحرية .

كانت حياة (بايرون) سلسلة من المعارك التى خاضها دفاعا عن الفقراء والمقهورين فى كل مكان ــ سواء كان القهر سياسياً أو اقتصادياً او دينيا . ولا عجب فى ذلك ، فقد ذاق (بايرون) طعم الفقر والقسوة فى بداية حياته . فرغم أن عمه (الـذى ورث عنه لقب اللوردية) كان لوردا يقطن ضيعة شاسعة الا انه كان رجلا غريب الأطوار يفضل العزلة التامة ، انقطع عن مخالطة البشر تماما عدا مديرة منزله ، وتفرغ لهواية غـريبة هى تـربية الجنادب ، ولم يفكر هذا اللورد الغريب أبدا فى أن يمد يد العون لقريبه الصغير . أما والدة (بايرون) (إليزابث جوردون) فرغم انها كانت سيدة أرستقراطية ورثت ثروة كبيرة ، وكانت تنتسب إلى العائله الملكية الا سكتلندية ، إلا أن والد (بايرون) ــ وكان عربيداً ورجل شهوات وملذات ــ نجح فى تبديد معظم هـذه الثروة فى أقـل من عامـين ، بل واستدان واضطر إلى ترك زوجته وابنه والرحيل إلى فرنسا هربا من الدائنين ، وهناك مات بعد وقت قصير . ومن حسن حظ (بايرون) ان والدته تنبهت فى الوقت المناسب للكارثة المحيقة بها ، ولجأت إلى محام لإنقاذ بعض من أموالها فنجح فى أن يستقطع لها من الدائنين ما يكفى لأن يمدها بمبلغ ١٢٠ جنيهاً سنويا . ولم يكن هذا المبلغ الضئيل ليتيح لها حياة كريمة بعض الشىء فى لندن ، فارتحلت بصغيرها إلى مدينة (أبردين) باسكتلنده ، وهناك استأجرت مسكنا مفروشا متواضعا من حجرتين ، فى شارع جانبى بسيط ، ومربية للطفل

لتساعدها ايضاً فى شئون المنزل ـ وكان اسمها (آجنس جراى)(Agnes Gray) . ونذكراسم هذه المربية لانها لعبت دورا هاما فى حياة شاعرنا .

لقد كانت (آجنس جراى) شديدة التدين لدرجة التعصب ، وكانت من الطائفة البروتستانتية التى تتبع اراء (جون كالفين) (John Calvin) فى الدين التى تؤكد خطيئة الإنسان (أى أن الأنسان يولد خاطئا) وقدرية المصير ـ اى ان الإنسان مسيرلا مخير . وقد لقنت هذه المربية عقيدتها المتشائمة للطفل الصغير ، وركزت فى دروسها الدينية على العهد القديم (خاصة على فكرة الخطيئة الأولى والعقاب بالطرد من الجنة إلى شقاء الارض) مفضلة إياه على العهد الجديد الذى يدور حول الافتداء والخلاص اساساً . ويعزو الكثير من الدراسين رؤية بايرون التشاؤمية إلى تأثير هذا التوجه المتشائم فى تعليمه الدينى المبكر . فرغم أن بايرون رفض هذه العقيدة فيما بعد وانضم إلى زمرة المتشككين (Sceptics) أولا ثم اجتذبته فلسفة (سبينوزا) التى توحد الخلق والخالق وتقوم على مذهب الحلول ، ثم استقر فى النهاية واعيا على مذهب (فولتير) وغيره من المؤمنين بوجود خالق للكون دون الالتزام بعقيدة دينية بعينها (The Deists) ـ معرفا هذا الخالق بأنه طاقة(energy) ـ طاقة الخلق والتدمير فى آن واحد ـ أو (The Maker-destroyer) كما يدعوه فى مسرحيته قابيل ـ وهو تعريف يقترب بصورة الخالق من الديانات الوثنية القديمة وطقوس الإخصاب (وقد اعترف بايرون لصديقه رجل الدين فرانسيس هود جسون بميوله الوثنية فى خطاب عام ١٨١١) ـ رغم هذه التقلبات العقيدية إلا أن (بايرون) لم يفلح تماما فى التخلص من تأثير مربيته وظل العهد القديم كتابه الأثير الذى يقرأه المرة تلو المرة طوال حياته (كما ذكر فى خطاباته) ، ومصدرا هاما من مصادر إلهامه الشعرى ، يلهب خياله واعيا فيبدع مسرحية قابيل ومسرحية الأرض والسماء ـ حول قصة الطوفان ، ودون وعى ، فتتحول مسرحيته التاريخية الأب والابن فوسكارى إلى إعادة تفسير لقصة الخطيئة والطرد من الجنة (انظر الفصل بعنوان « بايرون والمسرح الرومانسى » فى هذا الكتاب) .

وكما كانت المربية (آجنس جراى) المسئولة الأولى فى تشكيل حس بايرون الدينى كانت شقيقتها (التى حلت محلها فترة كمربية لبايرون لظرف طارىء استدعى غياب اجنس) مسئولة عن إيقاظ حسه الجسدى فى فترة الطفولة المبكرة ، وكانت تجربة تركت اثرا بالغا فى نفس الطفل الصغير ، ولونت سلوكه فيما بعد (وهو يذكر فى أحد خطاباته أن نهمه الجنسى سببه هذا الإيقاظ المبكر) . إن المربية الورعة وشقيقتها الشبقة احدثا لتكونا فى

خيال (بايرون) مفارقة اتحاد الدين بالجنس التى نلمسها فى كل اعماله الناضجة . وتتجلى هذه المفارقة مثلاً فى تصويره لانطباق الأرض على السماء فى أمـواج الطوفـان العاتيـة فى مسرحية الأرض والسماء وكأنه لقاء جنسى كونى يؤدى إلى ميلاد جديد يتمثل فى سفينة نوح ، كما تتضح فى تشبيهه الجنة بالرحم ، والخروج منها بالميلاد ، فى مسرحيـة الأب والابن فوسكارى . وكانت مفارقة المربية كمعلمة للدين والجنس فى آن واحـد ، تلك المفارقة التى نبتت فى خياله مبكرا ، سببا فى ثورته على التعاليم الدينية التى تعتبر الجنس وهو مصدر الحياة دنسا وخطيئة تستحق العقاب ، وسببا فى تقوية نزعته الوثنية ، فالديانـات الوثنية القديمة وحدت الدين بالجنس ، وأقامت المعـابد لتقـديس العضو الجنسى لـدى الذكر ــ كما نرى فى الهند مثلا .

عاش (بايرون) حياة متواضعة متقشفة مع أمه ومربيته الأولى ثم الثانية (التى طردتها الأم حين اكتشفت سلوكها المشين واستدعت شقيقتهـا المتدينـة) ، وذهب إلى مدرسـة إبتدائية عادية رغم نسبة العريق الذى كان يقتضى بحكم العادة والتقاليد أن يذهب لواحدة من المدارس الخاصة التى يذهب اليها أطفال العائلات الكبيرة والتى ذهب إلى واحدة منها فيما بعد وهى مدرسة هارو الشهيرة (Harrow) . وفى المدرسة الابتدائية عانى (بايرون) من قسوة أقرانه وسخريتهم من عاهته (إذ كانت واحدة من قدمية مقلوبه مما سبب له عرجا خفيفا) . ولم تنحصر معاناته فى المدرسة فقط ، بل امتدت إلى البيت حيث كانت والدته تجتاحها موجات غضب عارمة كلما ثقلت عليها وطأة العيش وأحست مهانتها بعـد العز القديم . وكانت تفرغ شحنات غضبها العارم ممن تسبب فى هذا الذل ــ الأب المارق ــ فى طفله الصغير . وكانت فى ثورتها كثيرا ما تنعته باقذع ألفاظ السباب وتعيره بعاهته وتطارده لتضربه . وحين تهدأ الثورة كانت تندم وتغدق عليه الحب والتدليل . وكان من شأن هذا التناقض الشديد فى المعاملة أن افتقد(بايرون) الاستقرار العاطفى وعانى من فقده طوال حياته . وكثيرا ما افتقد الأب الذى اصبح فى خياله مثل آدم الذى تسبب فى أن يولد قابيل خاطئا محملا بالذنوب خارج الجنة .

وفجأة تبدل حال الأم والابن (ومن الجديـر بالـذكر أن ثـالوث الأم والإبن والأب الغائب يرد كثيرا فى شعر بايرون ومسرحه ويتحـد بالثـالوث المسيحى : الله : الأب ، مريم : الأم ، المسيح : الابن ، وبثالوث آدم وحواء وقابيل) ــ نقول تبـدل حال الأم والإبن فجأة حين توفى العم العجوز دون ورثة مباشرين ــ إذ كان حفيده الوحيد قد مات فى

معركة كورسيكا البحرية ــ فآل اللقب والإرث إلى الطفل الصغير جورج بايرون الذى وجد نفسه فجأة ، فى العاشرة من عمره فى مدينه أبردين الصغيره ، فى مدرسته المتواضعة ، ومسكنه الأكثر تواضعا ، لوردا من أعرق اللوردات . ويصف (بايرون) اللحظة التى تلقى فيها هذا النبأ والأثر الذى تركته فى نفسه فيقول أن ناظر المدرسة استدعاه ، فارتاب الولد وظن انه قد استدعى للعقاب لذنب ما ارتكبه ولا يدريه . وحين فتح الباب فى وجل ، إنتابه خوف عارم إذ وجد الناظر يهب من مقعده ويتقدم نحوه . ولكن شيئا فى هيئة الناظر طمأنته إذ كانت كفاه ممدودتان ووجهه يطفح بالبشر ، واقتاد الناظر الصبى الذاهل داخل الحجرة وأجلسه على مقعد وثير وانحنى أمامه فى أدب جم يقترب من الخنوع وسالة عما إذا كان جلالة اللورد وفخامته يريد بعض النبيذ ؟

أدرك بايرون ساعتها سطوة الألقاب وجبروت الثروة ، وكان درسا عاش به طول حياته . لقد احتقر الناظر الذى أذل وأهدر آدميته حين كان فردا عاديا ، ثم انحنى أمامه فى ذلة وخنوع إذ غدا لوردا . لذا تعفف بايرون طول حياته عن استخدام لقبه لقهر الضعفاء ، لكنه فى نفس الوقت لم يتورع عن تجنيده لصالحهم ضد السادة .

لم ينس بايرون هذا الدرس حين وقف لأول مرة يلقى خطابا فى مجلس اللوردات (وكان عضوا فيه بحكم انتمائه إلى الطبقة الأستقراطية ــ أى بحكم اللقب) ، وكان ذلك عام ١٨١١ بعد أن تغيرت حياته . وكان قد انتقل من (أبردين) إلى ضيعة أجداده ، وتدعى « كنيسة نيوستيد » (Newstead Abbey) ــ إذ كانت فى القرن الخامس عشر ديرا قبل أن يستولى عليها الملك هنرى الثامن الذى حول انجلترا إلى البروتستانتية وانشأ الكنيسة الإنجليزية ، وألغى الأديرة وأراضيها وأوقافها ، مقطعا إياها اعوانه . وكانت ضيعة « نيوستيد » وديرها القديم قد آلت لعائلة « بايرون » فى القرن السابع عشر هبة من الملك تشارلز الثانى بعد عودته من المنفى مكافأة للعائلة على وقوفها إلى جانب الملكيين ضد الجمهوريين فى الحرب الأهلية المعروفة التى تبعت إعدام والده الملك تشارلز الأول وإعلان الجمهورية ــ كان بايرون ووالدته قد انتقلا إلى الضيعة ليجداها فى حالة لا تصلح للسكنى ، وتثقلها الديون ، وتحتاج إلى أموال سائلة ضخمة لإصلاحها لا قبل لهما بتدبيرها . وعلى ذلك أرسلته أمه إلى مدرسة « هارو » الأستقراطية (وهى مدرسة داخلية) واستأجرت مسكنا مفروشا يليق بها فى مدينة صغيرة فى مقاطعة نوتينجهام التى تقع فيها ضيعة ابنها اللورد الصغير حيث كان يزورها فى الأجازات . وأقام بايرون فترة فى لندن مع

عائلة محامية (هانسون) عرضته أمه خلالها على عدد من الأطباء لاصلاح عرجه دون جدوى بعد أن تعرض لالآم شديدة مرعبة أثناء العلاج المزعوم ، ثم ذهب بايرون إلى جامعة كمبريدج وعاش حياة طلابية صاخبة ، ويقال أنه اقتنى أثناءها « دبا » ــ إذ كان من المسموح اقتناء الحيوانات الأليفة ، وحين ساله أحدهم عن سبب احتفاظه بالدب أجاب قائلا : إنه يحضر لرسالة الماجستير ! وكانت تلك الفترة من أصخب الفترات فى حياة « بايرون » اذ انغمس فى اللهو وعربدة الشباب ــ ربما لينتقم من ذل وفقر السنين الأولى من حياته ، وهربا من مواجهة نفسه . وازداد عبء الديون على الضيعة ، وحاولت أمه بيعها بديونها دون جدوى . وحين احتدمت الأزمة الاقتصادية قرر بايرون فجأة أن يسافر إلى اليونان . ربما هربا من هم الديون ــ كما فعل والده من قبله ، وربما لأن تكاليف الحياة قليلة فى اليونان ، وربما لأنه كان قد مل حياة اللهو والعربدة وهفت نفسه إلى حياة جديدة ، أو بحثا عن الثقافة والمعرفة والتجربة الجديدة ، أو لأن الوقت كان قد حان ليكتب ملحمته الرائعة الأولى الطفل هارولد وترحالاته أو الطفل هارولد فى رحلة الحج Childe Harold's Pilgrimage .

عاد (بايرون) من ترحاله فى اليونان وتركيا قبل شهر من وفاة أمه ، ورغم ذلك لم يقدر له أن يراها . كان فى لندن يسوى بعض الأعمال ، وكانت هى فى الضيعة ، ثم بلغه نبأ وفاتها . أسرع عائدا إلى مقاطعة نوتنجهام وهناك ، كما قال خدمه ، قضى ليلة كاملة ساهرا إلى جوار جثتها المسجاة على فراشها فى ضوء الشموع ، وفى هدأة الفجر ترامى الى سمعهم نشيجه المحموم ، المكتوم .

وكان على بايرون أن يتخطى أحزانه ويواجه مهام لقبه فذهب إلى لندن ليقدم نفسه إلى مجلس اللوردات حتى تتم مراسيم عضويته فيه . وفى لندن كان غريبا وحيدا ــ غريبا بحكم النشأة والترحال الطويل ، وحيدا بحكم المزاج ، وأسلوب التفكير ، وانعدام صلات القرابة . وفى هذه الوحدة والغربة التقى بشقيقته الوحيدة من والده الراحل (أوجاستا) وكانت تكبره ببضعة سنوات ــ سيدة ناضجة متزوجة تمتلك حنانا وحسا فكاهيا تجاوب مع حسه الساخر وحببها إليه ، وكان قد تبادل معها بضع خطابات قبل سفره وكانت هذه الأخت الثمرة المسمومة ، أو الميراث الوحيد الذى اختلطت فيه السعادة بالشقاء والمتعة بالعذاب الذى خلفه والده . كان والده قد أغوى سيدة متزوجة هى ليدى (كارمارثون) فتركت زوجها وفرت معه الى فرنسا حيث وضعت (أوجاستا) ثم ماتت وتبنت عائلة

الراحلة ابنتها وابعدتها عن والدها الذى لم يلبث فى بحثه عن الأموال أن تزوج وارثة قادمة من الشمال ـ من اسكتلندة ـ هى كاترين جوردون (والدة بايرون) التى التقى بها فى مدينة (باث) حيث تذهب الطبقة الغنية كل صيف لشرب المياه المعدنية والبحث عن الأزواج والزوجات او ـ بمعنى أصح ـ عقد صفقات الزواج ـ كما وصفتها الكاتبة الإنجليزية الروائية (جين إوستن) فى العديد من رواياتها . وتزوجت (أوجاستا) وانجبت ثم كان لقاؤها بأخيها غير الشقيق الذى قيل فيها بعد أنه أنبت ثمرة محرمة هى ابنتها (ميدروا لى) ـ و(لى) كان اسم زوج (أوجاستا) . ورغم أن هذه القصة أو هذا الادعاء ظل مؤكدا لفترة طويلة ـ اذ لمحت به وصرحت زوجة بايرون (أنابيللا ميلبانك) التى تزوجها فى بداية عام ١٦١٥ وطلبت منه الانفصال فى آخر نفس العام بعد ميلاد ابنتهما (آدا) ـ إلا أن الباحثين فى حياة بايرون يرون أن هذا الادعاء كان افتراء أو على الأقل أمرا مشكوكا فيه ـ وذلك فى ظل أدلة جديدة ظهرت حين اتيح للباحثين الاطلاع على الوثائق والخطابات فى تركة لورد (لافليس) (Lovelace) الذى كان زوجا لابنة بايرون الشرعية (آدا) .

لكن الزواج والانفصال وفضيحة العلاقة المحرمة ، وادعاءات الميول الجنسية الشاذة التى تقولت بها زوجته ، كانت أبعد ما يكون عن أفق حياة بايرون فى جلسة خطابه الأول لمجلس اللوردات عام ١٨١١ . كان شابا يمتلىء حياة وحيوية ، يتمتع بسعة أفق نادرة نتيجة طبيعته المتفتحة وترحاله وقراءاته ، ومؤلفا واعداً ، نشر ديوانه الأول قبل سفره على نفقته الخاصة بعنوان قصاصات هاربة (Fugitive Pieces) ثم عدله ونشره تحت عنوان : ساعات من الفراغ (Hours of Idleness) كما نشر هجوما ضاريا ساخرا فى صورة قصيدة هجاء طويلة ردا على النقاد الذين هاجموا ديوانه ـ وكانت قصيدة الهجاء أفضل من الديوان وردا بليغا مفحما على من قللوا من شأن موهبته ـ وهى قصيدة « الشعراء الانجليز والنقاد الاسكتلنديين » . (English Bards & Scottish Reviewers) وكان أيضا قد كتب ملحمته الشعرية الطفل هارولد يصف تجواله فى إوربا واليونان وتركيا وعهد بها إلى ناشر ـ تلك الملحمة التى جعلته بين يوم وليلة أشهر شاعر فى انجلترا ، وأحب شاعر إلى قلوب النساء ، والطفل المدلل للمجتمع الانجليزى .

ورغم رغبته الملحة فى الانتهاء ، فى أن يصبح مقبولا ومرغوبا ومحبوبا فى مجتمعه ، بين أبناء طبقته ، لم يخالف (بايرون) مبادءة الصادقة ، ولم ينس الدرس الذى لقنه إياه استقبال

ناظر المدرسة الإبتدائية فى أبردين الصغيرة ، البعيدة مكانا وزمنا عن مجلس اللوردات فى لندن عام ١٨١١ لذلك نجده يختار فى خطابه الأول ــ الذى كان بمثابة إعلان لدخوله إلى الطبقة المتميزة ــ اختار أن يجعل موضوع الخطاب الدفاع عن حقوق المقهورين ــ عن حقوق العمال . وقف اللورد الشاب فى مجلس اللوردات يهاجم بضراوة الرأسماليين وملوك الصناعة الذين أدخلوا الآلات الحديثة لخفض الأيدى العاملة فى صناعة النسيج ، وزيادة الربح ، وتركوا العمال دون وسيلة كسب شريفة ، فتقطعت بهم سبل الرزق حتى تضوروا جوعا . وكانت المجاعة بين عمال النسيج فى مقاطعة (نوتنجهام) قد أدت إلى إضرابات واضطرابات عنيفة قام خلالها العمال بتحطيم الآلات التى حرمتهم قوتهم . وبدلا من أن تحاول حكومة المحافظين حينذاك رفع المعاناة عنهم بالغت فى استخدام وسائل القمع العنيفة وكانت بصدد استصدار قرار من البرلمان الانجليزى يقضى بمعاقبة أى عامل يتظاهر بعقوبة الإعدام الفورى .

وكان خطاب (بايرون) فى البرلمان سوطا لاذعا انهال على ظهر الملك الحكومة والحزب الحاكم . وأحدث الخطاب الجرىء دويا هائلا ، واكتسبت (بايرون) شعبية كبيرة فى جبهة المعارضة . ولم يقف الأمر عند هذا الحد . ففى خطابه الثانى والأخير شن الشاعر الشاب هجوما عنيفا فى البرلمان على سياسة القهر الدينى التى انتهجتها حكومة الملك (جورج الثالث) ضد الكاثوليك فى أيرلنده ــ وكان من أحب اصدقاء بايرون إلى قلبه فى سنوات ما قبل المنفى الشاعر الأيرلندى الكاثوليكى (توماس مور) .

ورغم محاولات البلاط لاستقطاب هذا الأرستقراطى الثورى ــ اذ قابله ولى العهد فى حفلة وتحدث معه طويلا وحاول استمالته ــ إلا أنه استمر فى انتقاد سياسة بلاده الظالمة فى الداخل والخارج ، وخص بالهجوم تحالف الحكومة البريطانية مع القوى الرجعية فى أوروبا ضد الثورة الشعبية فى فرنسا التى اطاحت بالملكية وأعلنت الجمهورية وأكال السباب للدوق (ويلنجتون) بعد انتصاره على الفرنسيين فى موقعة (ووترلو) .

ورغم مناصرته للثورة الفرنسية وتقديسه لنابليون كتجسيد لروح هذه الثورة لم يتردد (بايرون) فى توجيه النقد العنيف لهذا القائد الفرنسى عندما انحرف عن أهداف الثورة وأصابته حمى السلطة فنصب نفسه أمبراطورا وابنه ملكا . حينئذ قال عنه (بايرون) « أتاح الله لنابليون فرصة القيام بعمل جليل للإنسانية كما لم يتحها لبشر من قبل ، ولكنه أهدرها كما لم يهدر بشر فرصة من قبل » .

وانضم بايرون إلى فريق الليبراليين المعارضين للمحافظين ، وواصل هجومه اللاذع ضد الحكومة فى قصائد نشر بعضها فى صحف المعارضة . وتفاقم الأمر حين زار (بايرون) الشاعر والصحفى (لى هانت) فى السجن وكان يقضى فترة عقوبة بتهمة العيب فى الذات الملكية . وكانت هذه الزيارة بداية صداقة توثقت عراها فى إيطاليا حين استضاف (بايرون) (لى هانت) وأسرته بعد خروجه من السجن معدما حتى يوفر له عيشا كريما وخططا معا لإصدار صحيفة أدبيه تدعى الليبرالى The Liberal نشر بايرون فى عددها الأول قصيدته الساخرة رؤية ليوم الحساب (The Vision of Judgement) التى يحاكى فيها بصورة ساخرة القصيدة التى كتبها (روبرت ساوذى) بنفس العنوان بعد ان ارتد عن ثوريته وحالف النظام الرجعى فى رثاء الملك المعتوه (جورج الثالث) ومدحه بصورة ممجوجة معدداً فضائل لا وجود لها . وفى مقدمة القصيدة هاجم (بايرون) (ساوذى) لنفاقه وتخليه عن مبادئه وتملقه للسلطة مذكرا إياه بمسرحية قديمة كان قد كتبها إبان اعتناقه لمبادىء الثورة والحرية بعنوان وات تايلر (Wat Tyler) ، وهو اسم بطلها . ولكن مشروع الجريدة الأدبية تعثر بعد أن دب الخلاف بين (بايرون) و(لى هانت) . ولكن فلنعد إلى انجلترا وفترة ما قبل الرحيل إلى إيطاليا .

كانت زيارة (بايرون) للشاعر (هنت) فى السجن بمثابة إعلان صريح لموقفه من الحكومة والملك ، وأثار حفيظة البلاط بالطبع . وتحالفت قوى الرجعية فى بريطانيا للتخلص من هذا الثائر الشاب تحالفا خسيسا فانتهزت الصحف الموالية للنظام حادثة انفصاله عن زوجته وما دار حولها من لغط وافتراءات ، وانطلقت فى حملة شعواء للتشهير به وبحياته الشخصية ، ولم تتورع حتى من السخرية الهمجية عن عرجه الخفيف .

وضاق (بايرون) صدراً بانجلترا ، بنظامها السياسى ونفاقها الإخلاقى ، وضاق بحياته فيها التى كان يهيمن عليها شبح الضائقة المالية ومطاردات الدائنين ، وكان لم يفلح بعد فى بيع الضيعة المثقلة بالديون . وربما كانت الضائقة المالية واحدة من الأسباب الرئيسية التى أدت إلى انفصال (بايرون) عن زوجته ، إذ أن حالته النفسية السيئة أدت إلى سوء معاملته لها من ناحية كما كانت سببا رئيسيا فى إن يطلب منها بعد ميلاد ابنته أن ترحل عن لندن لتقيم مع والديها فى الريف فى ضيعتهما فى مقاطعة « دارام Durham » وذلك ضغطا لنفقات المعيشة الباهظة التى كان يتطلبها وضعه الاجتماعى . وكان ذلك المطلب الفتيل الذى أشعل حريقة الانفصال الشهيرة .

كان (بايرون) يأمل فى أن تندلع ثورة جمهورية فى بلاده على غرار الثورة الفرنسية ولكنه أدرك أن الوقت لم يحن بعد ، خاصة بعد أن تراجع كثير من المثقفين والشعراء الإنجليز عن ثوريتهم وتأييدهم للثورة الفرنسية وهادنوا النظام القائم ، بل وتحالفوا معه ومدحوه ــ مثل (ساوذى) الذى ذكرناه من قبل ، و (وردسورث) الذى بدأ ثوريا وانتهى رجعيا ، وغيرهم .

وقرر (بايرون) ترك انجلترا والرحيل إلى إيطاليا التى كانت تحتدم فيها حينذاك ثورة التحرير ضد الحكم النمساوى الدخيل ، وقال بسخريته المعهودة معلقا على رحيله : « إذا تعذر على الإنسان أن يحارب من أجل حريته ، فليحارب من أجل حرية جاره » .

وفى الطريق إلى إيطاليا توقف (بايرون) فى سويسرا برهة من الزمن كتب خلالها أو شرع فى كتابة أولى مسرحياته الشعرية مانفريد ، التى تدور احداثها وسط جبال الألب ، وهناك أيضا قابل الشاعر (شيلى) ، وكان شاعرا ثائرا آخر ينادى بالحرية والعدل ، طرد من جامعة أكسفورد بتهمة الإلحاد ، وفر إلى أوروبا مع حبيبته الكاتبة (مارى شيلى) ــ مؤلفه رواية فرانكنشتاين التى ألهمت العديد من أفلام الرعب فى القرن العشرين ، وابنة الفيلسوف الشهير (وليام جودوين) الثائر على المواضعات الاخلاقية الموروثة . وتوثقت عرى الصداقة بين الشاعرين ، ودامت الصداقة الحميمة حتى موت (شيلى) غرقا عام ١٨٢٢ وفى خطاب للناشر (جون مرى) أرسله (بايرون) من مدينة (بيزا) فى الثالث من اغسطس عام ١٨٢٢ يخبره فيه بالحادث ، يدافع (بايرون) عن صديقه الراحل قائلا : « لقد اخطأتم جميعا فى حق شيلى وظلمتموه ظلما فادحا . لقد كان أفضل ــ دون أى استثناء ــ أفضل رجل عرفته فى حياتى وأكثر الناس إيثارا . إن أى رجل عرفته يبدو لى وحشا إذا قارنته بشيلى » .

ولم تفلح (كلير كليرمونت) ــ شقيقة (مارى شيلى) ــ فى أن تعكر صفو صداقة الشاعرين . كانت (كلير) على علاقة ببايرون فى لندن قبل رحيله إلى سويسرا وقبل أن يلتقى بشيلى ومارى ، وكانت علاقة فرضتها (كلير) على (بايرون) فرضا إذ لم يكن راغبا فيها ، وظلت تطارده وتغويه حتى استسلم . وحين قابلها (بايرون) فى سويسرا كانت تحمل ثمرة العلاقة فى أحشائها . وحين وضعت الطفلة بعد عدة شهور ــ وكان بايرون أثناءها قد رحل إلى إيطاليا ــ أرسلتها مع (شيلى) إلى والدها الذى أسماها (ألليجرا)

وتولى أمرها . وكان شيلى يزورها بين الحين والآخر ليطمئن على سلامتها . ولكن الطفلة لم تعش طويلا إذ توفيت وهى فى الخامسة قبل وفاة شيلى بشهور قليلة عام ١٨٢٢ .

وفى إيطاليا صادف (بايرون) حبه الحقيقى ، وعرف معنى الاستقرار العاطفى بعد أن تقلب طويلا بين النساء . ولكن قصة الحب كانت كغيرها عاصفة فى بدايتها . كانت الكونتيسة الصغيرة (تيريزا جويكولى) زوجة رجل ثرى عجوز . وحين التقت بالشاعر لأول مرة فى صالون أدبى أحس كل منهما بانجذابه للآخر . ومر عام ثم التقيا مرة أخرى بالصدفة أيضا وأدرك كل منهما عمق العاطفة التى اشتعلت منذ عام مضى . وسعت تيريزا للانفصال عن زوجها ــ وكان من الممالئين للحكم النمساوى الدخيل بينما كان كل أهلها من الثوار ــ وهددت بالانتحار وأضربت عن الطعام حتى ذوت ، فخضع والدها لطلبها . ولكن زوجها قاوم وحاول إرغامها على دخول الدير مقابل الانفصال ، وانتهى الصراع إلى حل وسط هو إقامتها الدائمة فى بيت أبيها وعدم زواجها ــ حيث أن العقيدة الكاثوليكية لاتبيح الطلاق . وهكذا استحالت إقامتها مع (بايرون) . ولكن (بايرون) كان يزورها كل يوم ، وتوثقت صداقته بأخيها الكونت (جامبا) الذى كان مع والدها من قادة الجماعة الثورية المعروفة باسم « الكاربونارى » . وانضم بايرون إلى هذه الجماعة التى كانت تخطط لثورة تحرير شاملة ضد الحكم النمساوى ، وساهم فى نشاطها بجهده وماله حتى أن بيته فى مدينة (رافينا) تحول إلى ما يشبه الترسانة المسلحة إذ كان آمن مكان يخزن فيه الثوار أسلحتهم . ولهذا اضطهدته السلطات الموالية لقوى الاحتلال النمساوى ، ولكنها لم تستطع حياله شيئا لحصانته النابعة من لقبه وجنسيته البريطانية . ورغم ذلك أحاطته السلطات بالجواسيس ، ورصدت جميع حركاته وسكناته ، وأخضعت جميع مراسلاته للرقابة ، حتى أنه كان فى أحيان كثيرة يذيل خطاباته لأصدقائه فى انجلترا بفقرة سباب موجهة إلى الرقيب .

وتبخر حلم تحرير إيطاليا ، كما تبخر حلم الثورة الشعبية فى انجلترا من قبل ، إذ تقاعس الثوار الإيطاليون فى اللحظة الأخيرة مما أصاب (بايرون) بالكثير من المرارة وخيبة الأمل والإحباط . ولكن حرب التحرير اليونانية اندلعت آنذاك ، ووجد فيها (بايرون) متنفسا لثوريته . ودع (بايرون) حبيبته (تيريزا) على أمل اللقاء ، وأبحر إلى اليونان يحدوه الأمل ، ولكنه كان وداعهما الأخير ، إذ مات بايرون فى (موسولونغ) إثر حمى أصابته من جراء سوء أحوال المعيشة وكثرة المستنقعات ورداءة الجو ، بعد أن أنفق الكثير من ماله وجهده وصحته فى الحرب ، ونجح فى فك حصار الأتراك عن المدينة .

مات (بايرون) وهو لم يتعد السادسة والثلاثين إلا ببضعة شهور . وقد لازمته خلال الشهور الأخيرة من حياته مرارة شديدة ، إذ رأى الثوار اليونانيين من حوله يتكالبون على السلطة والمناصب القيادية ، ويضعون ذواتهم ومطامعهم الشخصية فوق مصلحة البلاد .

عاش (بايرون) ثائرا ، ومات ثائرا . ولكن ثوريته الجامحة لم تحجب عنه أبدا حقيقة الحرب . كان دائما يدرك بنظرته الثاقبة الموضوعية المتعمقة أن الحرب وبال ، وأن سفك الدماء في حد ذاته ليس من البطولة في شيء ، وأن الغزو العسكري ليس مجدا وإنما طغيانا وقهرا ، وأن القتل شر لا يقدم الإنسان عليه إلا دفاعا عن حقه في الحرية الذي هو حقه في الحياة الصادقة . وكان (بايرون) يمقت الحروب الدينية والاستعمارية مقتا شديدا ، ولكنه كان يرى أيضا أن السلم في أحيان كثيرة ــ كما يفصح في مسرحيته المسماة ساردانا بولوس ملك الأشوريين ــ هو استسلام للموت ، وانتحار معنوي .

ورغم شكوك (بايرون) الدينية التي لازمته حتى موته كان يمتلك شعورا دينيا عميقا يدفعه إلى احترام جميع العقائد والخشوع أمام القدرة على الإيمان ما دامت سمحة بعيدة عن التعصب . إن موت (بايرون) في اليونان لم يكن انتصارا لعقيدة دينية بعينها أو شعب بعينه ، وإنما كان انتصارا لمبدأ الحرية السياسية والدينية ، ولحق الإنسان في أن يكون مسئولا عن مصيره وأفعاله ، وهو حق لا يكون أبدا في ظل العبودية والقهر .

ونختتم هذه الأضواء السريعة التي نلقيها على شخصية هذا الشاعر والإنسان العظيم الذي ظلمه العرب بترجمة لنص خطاب وجهه (بايرون) إلى أحد القواد الأتراك وكان يدعى يوسف باشا إبان الحرب التركية ــ اليونانية إذ أنه يقدم دليلا ماديا على الدور الحضاري والإنساني الذي لعبه (بايرون) في هذه الحرب ، وعلى احترامه للأتراك المسلمين ، كما يشهد بسماحة نفس الشاعر ، وسعة أفقه ، ورحابة إنسانيته :

إلى صاحب السمو يوسف باشا

موسولونغ في ٢٣ يناير ، ١٨٢٤

صاحب السمو

احتجزت قواتكم منذ عدة أيام سفينة تحمل صديقا لي وبعض أتباعي ثم أفرج عنها بأمر من سموكم . ولهذا وجب علي أن أشكرك ــ لا على قرار الإفراج ــ فقد كانت السفينة تحمل علما محايدا ، وتبحر تحت الحماية البريطانية ، مما لا يعطى أي طرف الحق في احتجازها ، ولكن على معاملتك الكريمة لأتباعي حين كانوا في قبضتك .

لقد رجوت حاكم هذا المكان — وأرجو ألا يجد سموك فى هذا غضاضة — رجوته أن يفرج عن أربعة من الأسرى الأتراك ، وقد كان كريما وأجاب مطلبى الإنسانى . وقد أرسلتهم إليك على الفور حتى أستطيع أن أرد جميل كرمك السابق فى أسرع وقت .

لقد أفرج عن هؤلاء الأسرى دون قيد أو شرط . والمقابل الوحيد الذى أرجوه — إذا وجدت هذه الحادثة مكانا فى ذاكرتك — هو أن تحسن معاملة الأسرى اليونانيين فى المستقبل . إن الحرب تضطرنا إلى بشاعات كثيرة مروعة ، ويحسن بنا ألا نزيد بشاعتها بأعمال قسوة جائرة لا طائل من ورائها يأتيها أى طرف من الأطراف المتنازعة .

(انظر نص الخطاب فى مجموعة خطابات نويل بايرون التى نشرت فى سلسلة (إفرى مان) عام ١٩٧١ — ص ٣٧٣) .

هوامش

هـــــوامش

١ - الكوميديا الرومانسية قبل شكسبير :

١ - انظر :
Alan S. Downer, **British Drama**, London. 1950.

وانظر أيضا :
Gamini Salgado, **English Drama**, London, 1980.

٢ - أنظر :
Ernest Rhys, ed., **Everyman and Other Old Religious Plays**, Everyman's Library, No. 381, London, 1917.

٣ - انظر :
"Fulgens and Lucrece", **Five Pre-Shakespearean Comedies**, (Early Tudor Period), ed. F. S. Boas, The World Classics Series, London, Oxford University Press, 1966.

٤ - أنظر مثلا مسرحية **The Four PP** (٤ - باء - أو أربع شخصيات تبدأ بحرف الباء) التي تقدم أربع شخصيات من واقع الحياة الاليزابيثية يشتركون في مباراة كوميدية في الكذب أو مسرحية الجو (**The Play of the Weather**) التي تخلط شخصيات أسطورية مثل جوبيتر وشخصيات خيالية مثل حامل الأخبار السعيدة(Merry Reporte) بشخصيات واقعية مثل صاحب طاحونة الهواء وصاحبة طاحونة الماء .

٥ - أنظر :
Nicholas Udall, "Ralph Roister Doister" **Five Pre-Shakespearean Comedies, Op. Cit.**

وأيضا في نفس المجموعة مسرحية .
Gammer Gurton's Needle by 'Mr. S., Mr, of Art'.

٦ - يلحظ القارىء ارتباط الواقعية بالكوميديا في هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الدراما الاليزابيثية في مسرحية رالف رويستر دويستر التي يبدؤها المؤلف بدفاع حماسي عن الكوميديا فيقول :

« إن الضحك يطيل العمر ويحفظ الصحة ويرفه عن أرواحنا المتعبة ويبعد عنا شبح الكآبة ويزيد المحبة بين الناس ولا ينتقص من أموالنا شيئا » لكن المؤلف يمضي ليؤكد أن الضحك لا ينبغي أن يتخطى حدود اللياقة ويجب أن يهدف لاصلاح الأخلاق . وموضوع هذه الكوميديا الواقعية المبكرة يشبه الى حد كبير العديد من

الكوميديات الواقعية التى حفل بها المسرح الاليزابيثى والتى يدور معظمها حول المال والزواج . فبطل المسرحية رألف ـ الذى رسمه المؤلف على نسق شخصية المغرور المتفاخر (Miles Glorious) التى نجدها فى الكوميديا الرومانية يسعى الى الزواج من أرملة ثرية ويصطدم بحبها لتاجر يدعى الحظ السعيد Goodluck . وتنتهى المسرحية بعد عدد من المؤامرات والمغامرات الكوميدية بخيبة مسعاه وزواج الأرملة من حبيبها التاجر . وتحفل المسرحية بالشخصيات الكوميدية الواقعية مثل خدم الأرملة الذين يمثلون أنماطاً اليزابيثية مألوفة ويشاهد تسخر من المسرحيات البطولية مثل المعركة التى يشترك فيها الخدم ويستخدمون أدوات وأوانى المطبخ كأسلحة فتاكه ، أو من الطقوس الدينية مثل مشهد الجنازة الهزلية (المشهد الثالث من الفصل الثالث) .

٧ - انظر مسرحية إنديميون (Endymion) فى :

The Minor Elizabethan Drama II, Pre-Shakespearean Comedies, Everyman's Library, No. 492, London, 1923.

٨ - انظر مسرحية حدوته من حواديت العجائز فى نفس المرجع .

٩ - أنظر على سبيل المثال بداية مسرحية شكسبير ترويض النمرة أو مسرحية فارس يد الهاون التى يتضمنها هذا الكتاب .

١٠ - انظر مسرحية :

"Friar Bacon and Friar Bungay" in Minor Elizabethan Drama II, Op.Cit.

١١ - لا يقتصر دور جرين فى الدراما الانجليزية على تطويره البناء الدرامى القائم على الحبكة الثنائية بل يتخطاه الى تطوير النوع المسرحى المعروف بالمسرحية التاريخية الوطنية (Chronicle Play) التى تتعرض للتاريخ القومى للبلاد من خلال مزج التراجيديا والكوميديا دون أن تلتزم حرفيا بالتفصيلات التاريخية . فقد كتب جرين عام ١٥٩٠ مسرحية بعنوان الملك جيمس الرابع استخدم فى صياغتها مزيجا من التاريخ والتأليف إذ اعتمد فى حبكتها على رواية للإيطالى جيرالدى سينثيو (الذى حول بدوره روايته الى مسرحية كلاسيكية على طراز مسرحيات الكاتب اللاتينى سينيكا) . وأحاط جرين هذه الحبكة المقتبسة بإطار تاريخى استقاه من تاريخ اسكتلنده وحشاها بالمشاعر الوطنية . ويلمس القارىء فى بطلة المسرحية الملكة دوروثيا ملامح عديدة من شخصيات شكسبير النسائية فكأنها كانت المثال الذى استوحاه شكسبير فى صياغة بطلاته الشهيرات مثل بورشيا فى تاجر البندقية أو فيولا فى الليلة الثانية عشره أو روزاليند فى كما تحبها . إن الملكة دوروثيا ترحل متنكرة فى زى رجل ويصحبها خادم واحد وتخوض عددا من المغامرات بسبب محاولات زوجها قتلها وبعد معاناة بالغة لا تخلو من المفارقات الكوميدية تنجح فى استعادة حب زوجها وانقاذه من مؤامرات أعدائه ودسائسهم .

٢ - الواقعية فى المسرح الإنجليزى وكوميديا المدينة :

١ -

Jean Paul Sartre, "Introduction to the Trojan Women", Three Plays: Kean, Nekrassov, The Trojan Women, Penguin edition, 1967, P. 289.

٢ - انظر التحليل الخاص بمسرحية لير فى هذا الكتاب فى الفصل المعنون « الملك لير بين التراجيديا والعبث والسياسة » ، وانظر أيضا لمؤلفه الكتاب الجزء الخاص بالملك لير فى كتاب أمسيات مسرحية ، القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٧ ، ص ١١٤ - ١٨ .

٣ - انظر :

W.W. Thorp, The Triumph of Realism in Elizabethan Drama, 1558-1612, Princeton, 1928.

وانظر أيضا :

D.M. Farr, Thomas Middleton and the Drama of Realism, Edinburgh, 1973.

٤ - انظر :

Marchette Chute, Shakespeare of London, London, 1962.

وأيضا :

Shakespeare's England, 2 Vols. of Scholarly Essays, Oxford, Clarendon Press, 1916.

وأيضا :

M. St. Clare Byrne, **Elizabethan Life in Town and Country**, New York, 1961.

وأيضا :

Peter Thomson, **Shakespeare's Theatre**, London, 1983 .

وأيضا :

Dover Wilson, **Life in Shakespeare's England**, London, 1964, espesially part 7.

٥ – أنظر :

Marchette Chute, **Ben Jonson of** Westminster, London, 1965, Chrapter 5.

٦ – تقول افتتاحية الأغنية :

Mary, Mary, quite Contrary
How Does your garden grow?
With Silver Bells, and cockle shells And Pretty maids all in a row.

٧ – انظر :

Allaradyce Nicoll, **British Drama**, London, 1962, . 38.

٨ – أنظر :

"The Changeling", **Three Jacobean Tragedies, London, 1965, PP. 259-345.**

٩ – يختلف وليام آرتشر مع هذا الرأى فى كتابه

The Old Drama and the New

ويرى أن تصوير ميدلتون للبطلة (بياتريس) التى تتحول من النفور والكراهية العنيفة تجاه (دى فلوريس) ـ الذى يذكرنا بشخصية شكسبير الشهيرة (ياجو) فى مسرحية عطيل ـ الى العاطفة المشبوبة لا يقنع المتفرج أو القارىء ، ولكن آرتشر فى رأيه هذا يتجاهل الايحاءات التى يتضمنها النص بأن الكراهية العنيفة هى فى حقيقة الأمر الوجه الآخر للعاطفة الجنسية المشبوبة التى تشعر بها (بياتريس) رغما عنها نحو (دى فلوريس) ، وربما دون أن تعيها . وقد قام كريستوفر ريكس بتحليل بناء المسرحية النفسى والدرامى تحليلا عميقا أظهر اتساقها الداخلى .

أنظر : .

Christopher Ricks, "The Moral and Poetical Structure of **The Changeling**", **Essays in Criticism**, London, 1960.

١٠ – أنظر :

Una Ellis-Fermor, **Jacobean Drama**, London, 1965.

١١ – انظر :

"A Mad World, My Masters", **Four Jacobean City Comedies**, edited with an Introduction and Notes by Gamini Salgado, Penguin Books, 1975.

٣ – أجازة الإسكافى والواقعية الرومانسية :

١ – أنظر :

L.B. Wright, **Middle-Class Culture in Elizabethan England**, New York, 1935.

٢ – حول ارتباط الأشكال الفنية [باعتبارها أنسقة تشف عن الأطر الأيديولوجية السائدة] بالتغيرات الاقتصادية والاجتماعية على مر التاريخ ، وحول ارتباط تيار الحرية الدينية [الذى أتى به لوثر والحركة البروتستانتية] بالأزدهار الاقتصادى وازدياد النفوذ السياسى للطبقة المتوسطة من سكان المدن العاملين بالتجارة .

انظر :

J.L. Sammons, **Literary Sociology and Practical Criticism**, Bloomington and London, 1977.

وانظر أيضا :

L.C. Knight, **Drama and Society in the Age of Jonson**, London, 1937.

٣ - انظر :

Thomas Dekker, **The Shoemaker's Holiday**, edited by Paul C. Davies, Edinburgh, 1968.

٤ - عن الأحوال الاقتصادية والاجتماعية وقت كتابة المسرحية

انظر :

Thomas Dekker, A Study in Economic and Social Background, Seattle, 1924.

٤ - فارس يد الهاون والمسرح الممسرح

١ - أنظر الفصل الخاص بالتكعيبية فى كتاب المدارس المسرحية المعاصرة ، تأليف نهاد صليحه ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، ١٩٨٢ .

٢ - أنظر :

Francis Beaumont, "The Knight of the Burning Pestle", **Selected Plays by Francis Beaumont and John Fletcher**, Everyman's library, Introduction by G.P. Baker, J.M. Dent and Sons ltd 1966.,

٣ - أنظر :

G. Salgado, **English Drama**, London, 1980, PP. 81-2.

٤ - أنظر :

V.C. Clinton-Baddely, **The Burlesque Tradition**, London, 1952.

٥ - هناك عدد كبير من المسرحيات الانجليزية الشهيرة من نوع البرلسك نذكر منها على سبيل المثال :

The What d'ye Call It, by John Gay, 1715;

Three Hours After Marriage, by John Gay, Pope, and John Arbuthnot, 1717;

The Covent Garden Tragedy, by Henry Fielding, 1732;

Distress Upon Distress, by George Alexander Stevens, 1752;

The Dragon of Wantley, by Henry Carey, 1734;

The Historical Register for the year 1736, by Henry Fielding, 1736;

The Rovers, by J. Canning, J. Hookham Frere and George Ellis, 1789.

Bombastes Furioso, by W. Rhodes, 1810.

وفى القرن الثامن عشر أيضا انتقل البرلسك من الدراما الى الشعر فظهرت قصائد ساخرة تحاكى أنواعا معروفة من الشعر لعل أشهرها قصيدة (بوب (Alexander Pope) اغتصاب خصلة الشعر أو **The Rape of the Lock** التى سخر فيها من الملحمة الكلاسيكية .

٦ - أنظر :

F.T. Bowers, **Elizabethan Revenge Tragedy, 1587-1642**, Princeton, N.J. 1940.

٥ - الواقعية والتراجيديا فى المسرح الإليزابيثى :

١ - فى كتابة المسرح الذى لا يقاوم يطلق د.و . بريدجيز » على هذا النوع من المسرحيات اسم « دراما المواويل الشعبية القصصية » [Broadsheet] - أى الدراما المستقاة من المواويل الشعبية التى كانت تتناول الفضائح والجرائم المعاصرة وكانت هذه المواويل آنذاك المقابل لصفحة الحوادث فى جرائدنا اليومية الآن .

أنظر :

W. Bridges-Adams, **The Irresistible Theatre**, London, Secker and Warburg, 1957, P. 107.

٢ - أنظر :

H.H. Adams, **English Dramatic or Homiletic Tragedy**, Columbia University Studies in English and Comparative Literature, No. 159, 1943.

وأيضا في نفس الموضوع :

F.M. Velte, **The Bourgeois Elements in The Dramas of Thomas Heywood**, London, 1924,

وأيضا

M. Doran, **Endeavours of Art: A Study of Form in Elizabethan Art**, London, 1954,

وأيضا :

O. Cromwell, "Thomas Heywood: A study in the Elizabethan Drama of Everyday Life", **Yale Studies in English**, Lxxvill, 1928

٣ - د . سمير سرحان ، دراسات في الأدب المسرحي ، مطبعة غريب ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٥٩ .

٤ - للحصول على فكرة وافية عن هذه المسرحيات انظر :

S.J. Kahrl, **Traditions of Medieval English Drama**, London, 1974.

٥ - ربما كان أول ناقد روج لهذه النظرة هو توماس رايمر (Thomas Rymer) الذي كتب في أواخر القرن السابع عشر مقالة ساخرة عنها في كتاب بعنوان **A short Review of Tragedy (1693)** ووصف فيها المسرحية بأنها حدوته المغزى منها هو تحذير السيدات من فقد مناديلهم في « الغسيل » حيث أن من شأن ذلك أن يعرضهن للقتل !

أنظر أيضا مقدمة M.R. Ridley في طبعه Arden للمسرحية ص XIV .

٦ - Thomas Heywood, **A Woman Killed with Kindness**, ed. by R.W. Van Fossen, London, 1970.

٧ - أنظر William Painter, **The Palace of Pleasure**, ed. J. Jacobs, 3 Vols. 1890).

٦ - الملك لير : بين التراجيديا والعبث والسياسة :

١ - قدمت الفرقة عرضين على مسرح الجمهورية في أوائل نوفمبر ٥ ، ٦ على مسرح الجمهورية بالقاهرة ثم عرضا على مسرح سيد درويش بالاسكندرية . ومن أشهر العروض التي قدمتها هذه الفرقة من قبل مسرحية الإنسان الطيب لبريخت وفويتسك لجورج بوكنر وهاملت والعاصفة ودقه بدقه لشكسبير .

٢ - في حديث مع مخرجة الفرقة أخبرتني أن لير في العروض التي تقدمها الفرقة في أوروبا يظهر على المسرح عاريا تماما حتى دون ثيابه الداخلية لأنها ترى أن العرى في هذه الحالة يخدم رؤ يتها للنص إذ يصور كيف تجرد لير تجردا كاملا من كل ما يربطه بالحضارة الإنسانية . ولكنها اضطرت في مصر أن تجعله يرتدي الملابس الداخلية حفاظاً على شعور الجمهور وحتى لا يصبح عرى الممثل هو بؤرة الإهتمام الوحيدة .

٣ - الطبعة المشار اليها للمسرحية هي طبعة **Arden** (آردن) التي أعدها وقدم لها (Kenneth Muir) كينيث ميور .

٤ - أنظر :

D. Nichol Smith, **Shakespeare in the Eighteenth Century**, London, 1928.

في صفحات ٢٠ الى ٢٥ يقدم المؤلف في هذا الكتاب رصداً للتغيرات التي أدخلها المسرحيون على نص الملك لير في الفترة من ١٦٨١ الى ١٨٢٣ .

٥ - أنظر :

Jan Kott, **Shakespeare our Contemporary**, London, 1964, PP. 101-138.

٧ – تراجيديا الإنتقام : هاملت وجنون العالم :

١ – أنظر :

W. Ebisch and L.L. Schucking, **Shakespeare Bibliography**, Oxford 1931.

٢ – انظر :

R. Mander and J. Mitchenson, **Hamlet Through The Ages**, New York, 1952.

٣ – كل المقتطفات التي ترد من مسرحيات شكسبير وغيره من المؤلفين في سياق هذا الكتاب من ترجمة المؤلفة .

٤ – ترتبط مدينة ويتنبرج بثورة الاصلاح الديني أو الثورة البروستانتية التي حمل لواءها مارتن لوثر ، ففي هذه المدينة علق مارتن لوثر حججه الخمس وتسعون على أبواب كنيستها في ٢١ أكتوبر ١٥١٧ ، وكان للمدينة مكانة عزيزة في نفوس الطبقة المتوسطة التي دان معظم أفرادها بالدين الجديد وجعلوه أساس ثورتهم الجمهورية التي ألغت النظام الملكي في انجلترا لأول مرة عام ١٦٤٢ .

٥ – أنظر :

Keir Elam, **The Semiotics of Theatre and Drama**, Methuen, London, New, 1980, PP. 126-127.

٦ – أنظر الفصل الأول والثاني في كتاب :

Farouk Abdel Wahab Mustafa, **Drama as Metaphor, Varieties of Theatrical Experience**, GEBO, Cairo, 1988.

٧ – أنظر :

توماس كيد ، المأساة الأسبانية ، ترجمة محمود علي مراد ، سلسلة مسرحيات عالمية ، وزارة الثقافة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر ، ١٩٦٧ .

٨ – أنظر :

Jean-Paul Satre, **Three Pleys: Kean, Nekrassov, The Trojan Women**, "Introduction to the **Trojan Women**" Penguin Books, 1969, P. 289.

٩ – أنظر :

J.G. Frazer, **The Golden Bough, A Study in Magic and Religion**, London, Macmillan Co. Ltd., 1963.

وأنظر أيضا :

Leo Schneiderman, **The Psychology of Myth, Folklore and Religion**, Nelson-Hall, Chicago, 1981.

١٠ – في تحليله لمسرحية هاملت يقول نورمان ن . هولاند أن شكسبير قد ترجم فكرة المسرحية الرئيسية وهي تمزق الانسان بين الفكر والفعل الى حيلة درامية هي إحاطه الشخصية الرئيسية بمجموعة من الشخصيات تعكس كل واحدة جانبا من جوانبها وأسمى هذه الشخصيات العاكسة reflectors أو character splits ، ويصف هولاند بناء المسرحية بأنه يتكون من موجتين : الموجة الأولى تمثل الفكر والثانية تمثل الفعل ، ولا تلبث موجة الفعل أن ترتد لتطغى على الموجة الأولى وتفسدها . ورغم اختلافي مع هولاند في تفسيره العام للمسرحية إلا أن بعض ملحوظاته قد ساعدت على إضاءة بنية النص الهاملتي أمامي وألهمتني العديد من الأفكار .

أنظر :

Norman N. Holland, **The Shakespearean Imagination, A Critical Introduction**, Indians University Press, Bloomington & London, 1964, P. 163.

١١ – أنظر :

Anne Righter, **Shakespeare and the Idea of the Play**, Penguin Books, 1967, P. 142.

١٢ – أنظر :

Bernard Lott, ed., **Hamlet**, Longman, 1968 ,P 186,

١٣ - أنظر :

Norman N. Halland, Op.Cit., P. 170.

١٤ - أنظر :

مايكل ريفايتر ، « سيميوطيقا الشعر : دلالة القصيدة » ، ترجمة فريال غزولى فى كتاب أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم وآخرون ، دار إلياس المصرية ، القاهرة ، ١٩٨٦ ، ص ٢٣٢ .

٨ - التاريخ يدخل المسرح :

١ - فى مقاله دفاع عن الشعر (١٥٩٤) يقدم لنا سير فيليب سيدنى صورة واضحة لهذه الحملة المعادية للمسرح ويتصدى لنفى حجج رجال الدين ومن هذا حذوهم . وقد كان رجال المسرح آنذاك على وعى كبير بهذه الحملة المعادية إذ نجد شكسبير يضمن مسرحياته العديد من الإشارات الساخرة إلى المتطهرين وخاصة فى مسرحية الليلة الثانية عشر التى يسخر فيها منهم فى شخصية « ملفوليو » .

٢ - حول صورة التاريخ فى مسرحيات شكسبير أنظر :

Jan Kott, Shakespeare Our Contememporary, Methuen, London, PP. 1-48.

٩ - الدراما البطولية :

١ - أنظر :

درايدن والشعر المسرحى ، ترجمة د محمد عنانى ، مراجعة وتقديم د . مجدى وهبه ، الطبعة الثانية ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ١٩٨٢ .

٢ - أنظر :

Gamini Salgado, **English Drama: A Critical Introduction,** Edward Arnold, London, 1980, P. 139.

٣ - أنظر هاملت ، الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، السطور ١ - ٣٣ ، طبعه New Swan ، ١٩٦٨ .

أنظر أيضا :

Ronald Watkins, **On Producing Shakespeare,** The Citadel Press, New York, 1965, Chapter 4.

١٠ - أنطونيو وكليوباتره بين درايدن وشكسبير :

١ - أنظر :

Richard B. Sewall, **The Vision of Tsagedy,** Yale University press, 1980, Chapter I.

وأنظر أيضا :

George Steiner, **The Death of Tragedy,** Faber and Faber, London, Boston, 1978, Chapter I.

١١ - كوميديا السلوك فى عصر عودة الملكية :

١ - يرى بعض النقاد أن (شيرلى) هو أقرب كتاب عصر ما قبل عودة الملكية الى روح واسلوب كوميديا السلوك وذلك لأنه تناول سلوكيات الطبقة الأرستقراطية كما فعل معظم كتاب كوميديا السلوك ، ولكن شيرلى لا يحتفل بهذه السلوكيات كما فعل معظم كتاب كوميديا السلوك بل يصور - كما فعل (كونجريف) فى آخر مرحلة من مراحل كوميديا السلوك - التوتر النفسى النابع من ضرورة الإلتزام بإطار سلوكى زائف قد يجافى الحقيقة والطبيعة والغريزة ، بل والأخلاق فى بعض الأحيان .

٢ - ورث العصر الاليزابيثي من العصور الوسطى نظرية الأخلاط والعناصر التي تقول أن العالم يتكون من أربعة عناصر [(elements] أساسية هي النار والهواء والماء والتراب ، ترتبط بها أربع صفات أساسية هي الحرارة والبرودة والرطوبة والجفاف وتقول النظرية أيضا أن الإنسان يمثل عالما صغيرا قائما بذاته (microcosm ولكنه يرتبط عن طريق الطعام والشراب بالعالم الكبير الطبيعي (macrocosm) ولهذا يحوى دم الإنسان أربعة أخلاط (Humours) مناظرة للعناصر الأساسية في عالم الطبيعة وهي الدم (Blood) ، والصفراء (-chol er) ، والبلغم (Phlegm) ، والسوداء (Melancholy) _ أما العنصر الأول وهو الدم فيجمع صفات الحرارة والرطوبة ومذاقه حلو ، وأما العنصر الثاني وهو الصفراء (Choler) فيشبه النار في حرارته وجفافه ، ومذاقه مر ، والعنصر الثالث البلغم (Phlegm) له خصائص الماء من حيث البرودة والرطوبة ، ومثل الماء لا طعم له . وأما العنصر الرابع . السوداء (Melancholy) فهو مثل الأرض جاف وبارد ومذاقه حاد حراق . وتكمن الصحة النفسية والبدنية للإنسان وفق هذه النظرية في عدم سيادة عنصر على آخر في هذا الخليط ، إذ أن هيمنة أي عنصر من شأنها أن تطبع الإنسان بمزاج خاص مبالغ فيه يبعده عن الإعتدال فلا يغدو إنسانا سويا .
أنظر :

Lilly B. Campbell, **Shakespeare's Tragic Heroes**, London, Methuen, 1961, PP. 52-59.

ومما لاشك فيه أن نظرية الأخلاط كما طبقها (بن جونسون) في صياغة بعض شخصياته المسرحية تشبه الى حد كبير اسلوب التنميط للشخصيات المسرحية الذى نجده في الكوميديات الرومانية التي كتبها (تيرانس) و(بلاوتس) حيث تسيطر على بعض الشخصيات صفات معينة مثل البخل ، أو الزهو ، أو الغيرة ، أو المكر . . الخ . وقد أفرز أسلوب التنميط هذا الأنماط المسرحية المعروفة مثل الخادم الماكر ، والعجوز الغيور ، والبخيل ، والجندى المزهو بشجاعته الزائفة . لذلك حين يتحدث النقاد عن تأثير (جونسون) على كوميديا السلوك علينا أن نتذكر أن كتاب كوميديا السلوك كان لديهم مثالا دراميا آخر في اسلوب التنميط المسرحي للشخصيات في كوميديات (تيرانس) و(بلاوتس) .

٣ - أنظر :

K. Lynch, **The Social Mode of Restoration Comedy**, London, 1967, P. 52 ff.

٤ - انظر

Ibid., P. 58.

٥ - يكاد معظم النقاد في القرن العشرين يجمعون على إدراج أعمال (كونجريف) في تراث كوميديا السلوك وفي القرن الثامن عشر اعتنق الناقد الإنجليزى الكبير (صمويل جونسون) نظرة مماثلة . ولكننا رغم ذلك نجد واحدا من معاصرى (كونجريف) هو (ريتشارد ستيل) وكان صديقا مقربا له _ نجد (ستيل) يفصل فصلا حادا بين أعمال (إثريدج) رائد كوميديا السلوك ، التي خصص عددا كاملا من صحيفته الأدبية The Specta-tor للهجوم عليها وادانتها أخلاقيا ، وأعمال (كونجريف) التي كان يؤمن أنها لا تنتمي الى نفس الاتجاه . كذلك نجد في القرن التاسع عشر كاتبا روائيا مرموقا هو (جورج مريديث) يميز بين أعمال (كونجريف) التي يعجب بها ، وكوميديات السلوك التي يتهمها بالتزييف والبعد عن الواقع .
أنظر رأى (جونسون في :

Samuel Johnson, **Lives of the Poets**, Vol. II, PP. 222, 219.

أنظر رأى (ستيل) و(ميريديث) في :

K. Lynch, "Introduction", **A Congreve Gallery**, London, Edward Arnold Publishers Ltd., 1965, PP. 11-12.

٦ - نص قصيدة (جون ويلموث) (John Wilmoth Lord of Rochester)
هو :

Born to myself, I like myself alone,
And must Conclude my Judgement good, or none

For Cou'd my sense be nought, how Should I Know
Whether another Man's were good or no.
If then I'm happy, what does it advance
Whether to Merit due, or Arrogance ?
Oh, but the world will take offence thereby!
Why then, the world shall Suffer for't not I.

وقد وردت فى :

Guy Montgomery, "The Challenge of Restoration Comedy", **University of California Publications in English**, I. University of California Press, 1929, PP. 133-51.

٧ - أنظر :

Bonamy Dobree, "Congreve", **Restoration Comedy**, Oxford University Press, 1924, PP. 121-50.

أنظر أيضا :

Clifford Leech, "Congreve and the Century's End", **Philosophical Quarterly**, XLI, 1926, PP. 275-93.

وفى هذين البحثين يعبر كل من (دوبريه) و(ليتش) عن هذه الفكرة ويؤكدانها .

٨ - أنظر :

Lives of the Poets, II, P. 219.

١٢ - كوميديا الأخلاق والعواطف :

١ - أنظر

Jeremy Collier, **A Short View of Immorality and Profanness of The English Stage**, London 1698.

٢ - أنظر :

Allardyce Nicoll, **Late Eighteenth Century Drama**, Cambridge univ. Press, 1927, P. 80.

٣ - أنظر

John Harrington Smith, "Shadwell, the Ladies, and the Change in Comedy", **Modern Philology**, Xlvi, 1948, PP. 22 - 23 .

٤ - ظهرت كلمة Tory الإنجليزية فى القرن السابع عشر لتصف مجموعة السياسيين المحافظين الذين عارضوا إبعاد الأمير جيمس (دوق يورك) عن العرش ووراثته للحكم بعد أبيه (تشارلز الثانى) فى المعركة السياسية الشهيرة إبان عامى ١٦٧٩ ، ١٦٨٠ وقد نجحت هذه المجموعة فى مسعاها إذ اعتلى (جيمس) العرش وحكم البلاد فى الفترة بين ١٦٨٥ - ١٦٨٨ حتى عزله البرلمان لاستبداده بالحكم وميوله الكاثوليكية المتعنتة . وكلمة (توري) (Tory) مشتقة من كلمة ايرلندية هى (traidhe) وتعنى الخارج على القانون ويعود أصلها الى كلمة (toir) فى العصور الوسطى وتعنى مطارده . أما كلمة (Whigs) فقد ظهرت فى نفس الفترة التى سبق الإشارة اليها لتصف مجموعة السياسيين الذين وقفوا على طرف النقيض من الـ Tories ودعوا الى تقييد سلطة الملك السياسية وقد نشأ التيار الليبرالى فى السياسة البريطانية منهم فيما بعد . وربما كانت كلمة (Whig) اختصارا لإسم كانت توصف به جماعة من الثوار الاسكتلنديين فى القرن السابع عشر وهو (Whiggamore) . والمقطع الأول من هذه الكلمة يعنى بالاسكتلندية يسوق بينما يعنى المقطع الثانى وهو (maire أو more) حصان - أى أن الكلمة تعنى بمقطعيه سائقو الخيول .

٥ - أنظر :

James Loftis, **The Politics of Drama in Augustan England**, esp. the Chapter entitled "The Political Strain in Augstan Drama", Oxford Univ. Press, 1963, PP. 154-161.

٦ - أنظر :

Richard Peters, **Hobbes,** London, Peregrine Books, 1967.

٧ - ظهرت كلمة (sentiment) بمعنى شعور أو رأى فى القرن السابع عشر وهى مشتقة من الكلمة اللاتينية (Sentimentum) التى ظهرت فى العصور الوسطى بعد أن تم اشتقاقها من الفعل اللاتينى (Sentire) أى يشعر .

٨ - أنظر :

Toseph Wood Krutch, **Comedy and Conscience After the Restoration;** New York, Columbia Univ. press, 1924, P. 193.

٩ - أنظر :

F.T. Wood, "The Beginnings and Significance of Sentimental Comedy", **Anglia,** 55, 1931, PP. 368-392.

١٠ - أنظر

T.S. Eliot, **Selcted Essays,** London, Faber and Faber, 1932, P. 303.

١٣ - شريدان وجولد سميث والثورة على كوميديا الأخلاق والعواطف :

١ - أنظر المقدمات المتضمنة فى :

The Plays of Richard Brinsley Sheridan, London, Herbert Jenkins ltd., 1926.

وأنظر أيضا تعليقات جولد سميث المتضمنة فى الطبعة التى أعدها (جون هامدن) لمسرحية تتمسكن حتى تتمكن :

She Stoops to Conquer, Ed., John Hampden, London, J.M. Dent a Sons ltd., 1926.

٢ - أنظر :

Arthur Sherbo, **English Sentimental Drama,** Michigan State Univ. Press, 1957.

٣ - أنظر :

W.F. Gallaway, "The Sentimentalism of Goldsmith". **P.M.L.A.,** Vol. lviii, 1933, P. 1177-1179.

٤ - أنظر :

Ernest Bernabaum, **The Drama of Sensibility,** Gloucester, Mass., Peter Smith, 1958.
Allardyce Nicoll, **Late Eighteenth Century Drama, Cambridge Univ. Press, 1927.**

ولنفس المؤلف السابق

British Drama, London, G.G. Harper & Co. Ltd., 1962, P. 192.

وأنظر أيضا :

F.T. Wood, "Sentimetal Comedy in the Eighteeth Century", **Neophilologus,** Vol. xviii, 1933, P. 286.

و

George Henry Nettleton, **English Drama of the Restoration and Eighteenth Century,** New York, Macmillan, 1914, P. 281.

و

Frederick S. Boas, **An Introduction to Eighteenth Century Drama,** Oxford Clarendon Press, 1953, P. 336.

٥ - أنظر :

Mrs. Oliphant, **Sheridan,** London, Macmillam, 1889, P. 56.
Frederick S. Boas, **Op. Cit.**

٦ - أنظر A. Nicoll, **Late Eighteenth Century Drama**, P. 158.

٧ - أنظر :

Alan S. Downer, **British Drama**, New York, Appleton-Century-Crofts Inc., 1950, P. 249 FF.

وأنظر أيضا

Marvin Mudrick, "Restoration Comedy and Later", **English Stage Comedy**, ed., W.K. Wimsatt Gr., New York, Columbia Univ. Press, 1955, P. 115.

٨ - أنظر :

Alan S. Downer, **Op.Cit**, P. 251

George Henry Nettleton, **Op.Cit.**, P. 286.

P. Fijn Von Draat, "Sheridon's **Rivals** and Ben Jonson's **Every Man in His Humour**", **Neophilologus**, Vol. xviii, 1933, P. 46.

٩ - أنظر :

Kathleen M. Lynch, **The Social Mode of Restoration Comedy**, London, Frank Cass and Co. ltd., 1967.

١٠ - أنظر :

Bonany Dobrée, **Restoration Comedy, Oxford at the Clarendon Press, 1924, P. 39.**

وأنظر أيضا

Joseph Wood Krutch, **Op.Cit.**, **P. 8.**

١١ - أنظر :

L.C. Knight **Explorations**, London, Peregrine Books, 1964, P. 102.

١٢ - أنظر :

Gamini Salgado, "Introduction", **Three Restoration Plays**, London, Penguin, 1968, P. 21.

١٣ - أنظر :

Richard Peters, **Hobbes**, London, Peregrine Books, 1967, PP. 78, 143, 158.

١٤ - أنظر :

L.C. Knight, **Op. Cit., P. 109.**

١٥ - أنظر :

Charles Lamb, **Works**, ed., E.V. Lucas, iv; Eila, "On the Artificial Comedy of the Last Century", P. 143.

وأنظر أيضا

Bonamy Dobrée, **Op. Cit**, P. 172.

١٦ - أنظر :

L.C. Knight, **Op. Cit**, PP. 166-177.

١٧ - أنظر :

Krutch, **Op.Cit.**, P. 193.

١٨ - أنظر :

Allardyce Nicoll, **A History of Early Eighteenth Century Drama**, Cambridge Univ. Press, 1926, P. 180.

وأيضا

Nettleton, **Op.Cit.**, P. 155.

١٩ - أنظر : Krutch, **Op.Cit.**, P. 193.

٢٠ - أنظر Nicoll, **Early Eighteenth Century Drama**, P. 180.

٢١ - أنظر Nettleton, Op.Cit., P. 155.

٢٢ - أنظر Downer, Op.Cit., P. 240.

٢٣ - أنظر Bernbaum, Op.Cit., P. 136.

٢٤ - أنظر F.W. Bateson, **English Comic Drama**, 1700-1750, Oxford, Clrendin Press, 1929, P. 7.

٢٥ - أنظر :

Robert R. Reed, Tr., "Ben Jonson's Pioneering in Sentimental Comedy," **Notes and Queries**, Vol. cxcv, 1950, PP. 272-273.

٢٦ - أنظر

F.T. Wood, **Op.Cit.**, PP. 378-379.

٢٧ - أنظر : Arthur Sherbo, **Op.Cit.**, P. 81.

٢٨ - أنظر :

W. Oxberry, ed., "Prefatory Remarks", **The Deserter**, London, the Oxberry Edition, 1820.

٢٩ - في الإهداء الذى كتبه (ستيل) (Steele) لمسرحيته **The Lying Lover** يؤكد المؤلف التزامه بمبدأ البساطه الذى يقوم على الإقصاء المتعمد حين يقول عن المسرحية :

"The design of it is to banish out of conversation all entertainment which doest not proceed from Simplicity of mind"

وفي إهداء ومقدمة مسرحيته **The Conscious Lovers** يؤكد المؤلف إصراره على تجنب كل ما من شأنه أن يتعارض مع نظرته الأخلاقية . كذلك يضمن (كولى سيبر) (Colley Cibber) افتتاحية مسرحيته **The Careless Husband** قائمة طويلة بالمحظورات الأخلاقية التى يجب على كل مؤلف تجنبها . ويدرك القارىء من الإفتتاحيات العديدة ، والمقدمات التى أرفقها مؤلفو هذه الفترة بكوميدياتهم الأخلاقية النظرة الضيقة المسبقة التى التزم بها الكتاب فى تناول التجربة الانسانية .

٣٠ - أنظر :

D.S. Savage, **The Personal Element**, London, George Routledge, and Sons ltd., 1944, PP. 16-19, 28.

أنظر أيضا

A.R. Humphreys, **The Augustan World**, London, Methuen& Co. Ltd., 1954, P. 19

ويؤكد (همفريز) فى هذا الكتاب زيف السطح البراق الذى عكسه أدب تلك الفتره واختلافه العميق عن الصراعات المريره التى كانت تدور فى أعماق المجتمع آنذاك .

أنظر أيضا

Basil Willey, **Eighteenth-Century Background**, London, Peregrine Books, 1965, P. 134.

٣١ - أنظر Basil Willey, **Ibid.**, P. 64.

٣٢ - أنظر

Wylie Sypher, "Aesthet c of Revolution: The Marxist Melodrama", **The Kenyon Review**, Vol. x, No., 3, Summer, 1948, PP. 431-432.

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب
ص. ب: ٢٣٥ الرقم البريدى: ١١٧٩٤ رمسيس
www.maktabetelosra..org
E-mail:info@egyptianbook.org

رقم الإيداع بدار الكتب ١٠٠٥٩ / ٢٠٠٥

I.S.B.N. 977 - 01 - 9592 - 8

إن القراءة كانت ولا تزال وسوف تبقى، سيدة مصادر المعرفة، ومبعث الإلهام والرؤية الواضحة.. وعلى الرغم من ظهور مصادر حديثة للمعرفة، وبرغم جاذبيتها ومنافستها القوية للقراءة، فإننى مؤمنة بأن الكلمة المكتوبة تظل هى مفتاح التنمية البشرية، والأسلوب الأمثل للتعلم، فهى وعاء القيم وحافظة التراث، وحاملة المبادئ الكبرى فى تاريخ الجنس البشرى كله.

سوزان مبارك



الثمن ٢٠٠ قرشا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب